4
Művészet és elmélet

Az utolsó garabonciások

SZERKESZTETTE: **WINDHAGER ÁKOS**

MMA·MMKi
L'Harmattan

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International. https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Az utolsó garabonciások.
Tanulmányok és esszék a magyar ellenkultúra történetéből (1960-1996).
In memoriam Kocsis Miklós

The Last Wandering Bards. Studies and Essays on the History of the Hungarian Counterculture (1960-1996). In memoriam Kocsis Miklós

Szerkesztette Windhager Ákos
https://orcid.org/0000-0001-8109-8588

Kollektív emlékezet, identitás, történelmi emlékhelyek, elmesélt történelem / Collective memories, identities, lieux de mémoire, oral history (12987), Kulturális emlékezet, szellemi kulturális örökség / Cultural memory, intangible cultural heritage (13041), Kultúrtörténet, kollektív azonosság és emlékezet története / Cultural history, history of collective identities and memories (12982)

művelődéstörténet, kultúrszociológia, filmtörténet, pártállam, eszmetörténet

intellectual history, cultural sociology, cinematography, party state, cultural history

ISBN 978-615-7145-06-1 (pdf)

DOI: https://doi.org/10.56235/art_theory.2026_4

https://openaccess.pub

Az utolsó garabonciások

Tanulmányok és esszék a magyar ellenkultúra történetéből (1960–1996)

Művészet és elmélet

4.

Szerkesztőbizottság:
Marianna Deganutti (Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences)
Johanna Domokos (Bielefeld University; Research Institute of Art Theory and Methodology, Hungarian Academy of Arts; University of Theatre and Film Arts, Budapest)
Doris Domoszlai-Landtner (Massachusetts College of Art and Design, Boston, USA)
Dorijan Hajdu (University of Belgrade)
László Koppány Csáji (Research Institute of Art Theory and Methodology, Hungarian Academy of Arts)

Az utolsó garabonciások

Tanulmányok és esszék a magyar ellenkultúra történetéből (1960–1996)

In memoriam Kocsis Miklós

Szerkesztő: Windhager Ákos

Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet

L'Harmattan

MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet – L'Harmattan

Budapest, 2026

Szerkesztő: Windhager Ákos
Lektorálta: Dr. Soltész Márton

ISSN 3094-3973
ISBN 978-963-646-593-3
ISBN 978-615-7145-06-1 (pdf)
DOI: https://doi.org/10.56235/art_theory.2026_4

© Bódiss Tamás, 2026
© Bólya Anna Mária, 2026
© Csatári Bence, 2026
© Csörsz Rumen István, 2026
© Farkas Attila, 2026
© Hanák Gábor, 2026
© Kelecsényi László, 2026
© Martsa Piroska, 2026
© Máthé Áron, 2026
© Szepessy Péter Donát, 2026
© Szekfü András, 2026
© Windhager Ákos, 2026
© L'Harmattan, 2026
© L'Harmattan Open Access, 2026
© Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2026
© HUNGART

Kiadja a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet és a L'Harmattan Kiadó.

Felelős kiadó: dr. Csáji László Koppány, az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet igazgatója és Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó igazgatója.

MMA MMKI
1121 Budapest, Budakeszi út 38.

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: (36) 70 554 3177
harmattan.hu

L'Harmattan France
5–7 rue de l'Ecole Polytechnique
75005 Paris
T.: (33) 1 40 46 79 20
E-mail: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 Torino
T.: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
E-mail: harmattan.italia@agora.it

A borítón Zaránd Gyula *Csoportkép az R-kiállításon (1970)* című alkotása látható, amely a HUNGART Egyesület engedélyével kerül felhasználásra.

Borítóterv: Sejben Richárd
Korrektor: Sembery Gábor
Nyomdai előkészítés: Csernák Krisztina
Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Zrt.
Felelős vezető: Tomcsányi Péter

Tartalomjegyzék

Előszó 7

A GARABONCIÁSOK
– TANULMÁNYOK MŰVÉSZEKRŐL

Szekfü András
Bódy Gábor – Az alkotó, a közeg és a démonok 13

Bólya Anna Mária
Vujicsics Tihamér és a tradíció 29

Csatári Bence
Kis gézengúzból nagy popdíva – Koncz Zsuzsa karrierjének
néhány epizódja korabeli dokumentumok tükrében 41

Csörsz Rumen István
Nagy utak vőlegénye 59

AZ „ELLENKULTÚRA"
– TANULMÁNYOK A PÁRTÁLLAMI IDŐSZAK MŰVELŐDÉSÉRŐL

Máthé Áron
„Ellenkultúrák" a kommunista diktatúra időszakában 83

Csatári Bence
Cenzurális megfontolások a kádári–aczéli könnyűzenei politikában 91

Farkas Attila
Pop- és eszmetörténet: a punkpélda 109

Szekfü András
„…különben nem tudtuk volna filmre venni azokat"
– A filmrendező Müller Péter Sziámi és az *Ex-kódex* (1983) 131

Szepessy Péter Donát
Táncházmozgalom – Táncház és mozgalom 145

„CSÖNDES” ERŐ
– SZERKESZTETT ELŐADÁSOK

Hanák Gábor
A szűrt és szűk levegő ideje – Cseh Tamás a determinánsok vonzáskörében 161

Bódiss Tamás
Szentegyházi dicséretek – Kobzos Kiss Tamás, a református énekmondó 173

Bólya Anna Mária
Izzó planéták a hideg univerzumban – Markó Iván táncszínháza 179

Martsa Piroska
„Csöndes erő” – Martsa István élete és munkássága 191

Kelecsényi László
Latinovits, a garabonciás 195

Előszó

A kötet a pártállam és a rendszerváltoztatás korának ellenkultúráját vizsgálja az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet azonos című rendezvénysorozata alapján. Az egykori szervezők és a jelen szerkesztők célja az volt, hogy az ellenkultúra számos alkotóján keresztül tárják fel a napjainkban kulturális és politikai legendákkal övezett művelődési területet. A konferenciákra a koronavírus-járvány két évig tartó bezárkózása idején került sor, innen is érthető, hogy a Garabonciások cím inkább mesei, mintsem szigorúan vett kritikai-tudományos csengésű. A be- és elzártság után jólesett borzongani, hüledezni és kissé elérzékenyülni az egyes életutak tragikus fordulatain, meglepően nagyszerű teljesítményein. A konferenciák óta öt év telt el, és az egykori felfedezés öröme a megfigyelés során szerzett tudássá alakult át. A kutatások alapján ma már tudjuk, hogyan is működnek a kulturális hőskultuszok. Egyben tudjuk azt is, hogy mennyire mérgezők a hamis, illetve a kisajátított kultuszok. Így a szerkesztők azt is tudják, hogy mind az egykori „garabonciások", mind az olvasók többet érdemelnek a kultuszépítésnél.

A kötetbe olyan előadásokat válogattunk be, amelyek vagy hiánypótlók (például a Vujicsics Tihamérról, a Kobzos Kiss Tamásról és a Martsa Istvánról szóló írások), vagy az ismert életúthoz tesznek hozzá újat (így a Bódy Gáborról, a Müller Péter Sziámiról és a Cseh Tamásról írt szövegek). Tudatosan kértünk be a korszakot elemző tanulmányokat is (például Máté Áron, Csatári Bence és Farkas Attila tollából), hogy több szempontú értelmezési keretet adjunk. Mindegyik szöveg azzal a kihívással küzd, hogy megértse és megértesse, miként volt lehetséges, hogy egy Cseh Tamástól, egy Latinovits Zoltántól vagy egy Markó Ivántól a hétköznap terheit, politikai és kulturális valóságát ismerő közösség szólás-, gesztus- vagy teljesítménytöbbletet várt el.

Sőt, a kötetben szereplő írások egészen pontosan azt kutatják, hogy mit is vártak el tőlük. A „garabonciás" szerepkör éppen úgy fakad a művészi megnyilvánulásból, mint a közösség elvárásaiból, abból, ahogy a nagyérdemű egy-egy pályaképbe hol többet, hol kevesebbet belelátott. Olyan alkotók tehát a „garabonciások", akiktől nemcsak dallamot, verssort, filmkockát vagy mozdulatot

várnak, hanem igazságmondást is. A néphit mágikus könyvével vándorló figurája a második nyilvánosság dilemmáira rezonáló művészként öltött testet – a közönség befogadása során; ott volt Hajnóczy Péter szikár prózájában, Bódy Gábor kísérleti filmnyelvében, Vujicsics Tihamér gyűjtéseinek érzékeny pontosságában, Latinovits Zoltán lángra kapó szerepértelmezéseiben, Szabados György szellemi improvizációiban vagy Cseh Tamás és Bereményi Géza kollektív emlékezetet formáló dalvilágában. Sokat tárgyalt jelenség a pártállami vezetés által jóváhagyott és nyilvánosan bemutatott István, a király esete, amelybe saját kora számos politikai, forradalmi és összeesküvéselméleti legendát vetített bele. Így telítődött többlettartalommal vagy szűkítő értelmezéssel Az őrnagy, a Kopaszkutya vagy az Antoine és Désiré is.

A krónikás joga a mítoszalkotás, a történész feladata a mítoszrombolás. Ezért itt és most felmerülhet bennünk a kérdés: akkor senki sem volt lázadó? Se Cipő, se Szabados György, se Kallós Zoltán? Az írások azt tárják fel, hogy ha definiáljuk a lázadót, az ellenállót vagy éppen a garabonciást, akkor megláthatjuk: sem Stigliczek, sem James Bondok nem voltak közöttük – de talán ezt felesleges is lett volna elvárni tőlük. Viszont a magyar kultúra második nyilvánosságában mégis feltűntek, és az útjuk mintha nem a hétköznapi térképeken húzódott volna. Ők azok a határszegélyen járó alkotók, zömében előadóművészek, akik egyszerre voltak jelen a magas művészetben és a hétköznapi legendákban, a hivatalos kultúra körén innen és túl.

Egy részüket megfigyelték, egy részük pedig maga is megfigyelt. Sorsuk az előbbiek számára a kiszolgáltatottság, az utóbbiaknak a meghasonlottság miatt volt tragikus.

Mi legyen Szilágyi Domokos életművével? Máig hatóan meghatározza nemcsak az erdélyi magyar lírát, hanem szerves része az egyetemes magyar költészetnek is (lásd Bartók Amerikában). Ugyanígy kérdéses Szabó István vagy Bódy Gábor filmográfiája. Belső kérdéseikkel birkózó hősöket ábrázolnak (lásd Redl ezredes), sok esetben igen magas hőfokon, világviszonylatban is helytálló színvonalon. De hogyan álljunk a felőrölt Latinovits Zoltán, Markó Iván és Vujicsics Tihamér életútja előtt? Meg kell jegyeznem, hogy az írások se hamis kultuszokat, se hamis részvétet, se álszent nagyvonalúsággal hirdetett, lesajnáló megbocsátást nem közvetítenek. (Ezért is kerültek együtt e kötetbe.) A kritikai tudományosság végzi a maga hétköznapi rítusait, a szerzők pedig megküzdenek az egyes életművek befogadástörténetével.

A kötet szövegei, ahogy azt már említettem, az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet által 2021-ben és 2022-ben megrendezett, azonos címet viselő konferenciákon elhangzott előadások írott változatai. A szerzők hol életrajzi fókuszt választottak, hol intézménytörténeti, eszmetörténeti vagy műfajspecifikus nézőpontot. Feltárul a táncház születésének és továbbélésének

labirintusa; a könnyűzenei cenzúra működésének mikéntje; a film, a punk és a balett alternatív tere. A tanulmányok első, nagy ívű egysége – Garabonciások. Tanulmányok művészekről – Szekfű András Bódy Gábor-, Bólya Anna Mária Vujicsics Tihamér-, Csatári Bence Koncz Zsuzsa- és Csörsz Rumen István Kobzos Kiss Tamás-portréját tartalmazza. A négy művész életművében a normaszegés és a műfaji kísérletezés motívumait járja körül. Olyan alkotók voltak ők, akik nem a rendszer ellenében, hanem a rendszeren keresztül, annak réseiben és ellentmondásaiban találták meg saját hangjukat.

A második egység – amelyet az Ellenkultúra címszó fog össze – a struktúrák és ellenstruktúrák kapcsolatát vizsgálja. Az elméleti blokkot Máté Áronnak a hazai ellenkultúrát bemutató írása nyitja meg. Téziseit a négy esettanulmány bizonyítja – és részben vitatja –: Csatári Bence a pártállami könnyűzenei politika természetrajzáról, Farkas Attila a punk történeti önértelmezéséről, Szekfű András Müller Péter Sziámi filmnyelvi kísérletéről, végül Szepessy Donát a táncházmozgalomról írt. Ez a rész a kulturális hálózatok „látható anatómiáját" rajzolja meg, megmutatva, hogyan alakult ki egy képlékeny, de mégis felismerhető, alternatív örökség.

A harmadik egység – Csöndes erő címmel – a tanulmányok után esszéket kínál, személyesebb és reflexívebb hangon. Hanák Péter a Cseh Tamás-, míg Bólya Anna Mária a Markó Iván-legendákat számolja fel; Martsa Piroska az édesapja, Martsa István elkötelezett baloldali munkásságát, Bódis Tamás pedig egykori jó barátja, Kobzos Kiss Tamás református énekmondói szerepét értelmezi; végül Kelecsényi László Latinovits Zoltán életútja kapcsán teszi fel kérdéseit. Noha mindegyik írás egy közeli ismerősről szól, mégis mindegyik szerző éppen a hamis kultusszal szemben foglal állást, és a valós életútbeli eredményekre, valamint a szellemi örökség helyzetére mutat rá.

A kötettel két halottunktól is búcsúzunk: Kocsis Miklós (1983–2022) igazgatónktól és Sebő Ferenc (1947–2026) akadémikustól. Kocsis Miklós alakította ki azt az intézményi keretet, amelyben a hagyományt, az ellenállást és a kortárs életvilágot egyaránt lehetett kutatni. Az ő érdeme, hogy a művészetelmélet tudományát akadémiai intézeti szintre emelte, és így az bevett művészettudományi területté vált a magyar művelődésben. Előszeretettel vizsgálta azokat az átmeneteket, ahol a hagyomány kortárs jelenséggé válik, és azok intézményi (elsősorban művészeti felsőoktatási) hátterét is.

Sebő Ferenc haláláról, aki az első konferenciánkon még részt vett, a kötet lezárása után értesültünk. Azon zenészek egyike volt, aki a garabonciás szót jól használta, s tudta mihez kötni. Ő indította el barátaival (például Halmos Béla és Sebestyén Márta) a táncházmozgalmat, s tanított évtizedeken át a Kassák Klubban erdélyi táncokat és énekeket. Martin György támogatásával

sok helyen gyűjtött népzenét, és nem egy esetben az utolsó pillanatban rögzített még autentikus előadásokat. Életművét jól jellemzi, hogy az 1980-as évektől készített műsorait a Bartók Rádió máig sugározza. Nemzedékek tanulták meg a Sebő Együttestől és az ő hangján a dalokat, énekeket, nótákat. Hivatalosan ő sem volt ellenálló: a pártállami kulturális rendszerben hivatalos állással bírt, szerepelt filmben és dolgozhatott a nyilvánosság előtt. Amit végzett – a hagyományőrzés és -mentés –, mégis újszerű volt. Éppen az ő pályája mentén merülhet fel a kötetben végig ott lappangó kérdés: jól látjuk-e az ellenkultúra szerepét, helyét és működését?

Az itt összegyűjtött tanulmányok több felismeréshez vihetnek közelebb. Feltárják, mit jelentett „garabonciásnak" lenni: a rendszeren belül úgy tenni, mintha kívül is élnénk. A romantika óta tudjuk, hogy az alkotó mindig a határ felől és felé érkezik.

2026 nyara

Windhager Ákos
szerkesztő

A GARABONCIÁSOK – TANULMÁNYOK MŰVÉSZEKRŐL

Szekfü András

Bódy Gábor – Az alkotó, a közeg és a démonok

Bódy Gáborról írok, aki 1946-tól 1985-ig élt. Hetvenöt éves lenne, lehetne. Harminchat éve halott, de velünk van. Nemcsak műveivel, hanem nyugtalanító egyéniségének varázsával, és megoldatlan, talán örökre megoldhatatlan rejtélyeivel is.

Bódy Gáborral jól ismertük egymást, de mondhatni személytelenül. Ismeretségünk mintegy tíz éve alatt, 1974 őszétől kezdve majdnem minden kedden együtt voltunk, együtt ültünk a Balázs Béla Stúdió összejövetelein, a vetítéseken és a megbeszéléseken. Vitatkoztunk. Egymással is vitatkoztunk. Egész idő alatt nem emlékszem egyetlen igazi beszélgetésünkre sem. Tehát ez nem volt egy személyes barátság. Volt azonban két meghatározó jelentőségű pillanat ebben a kapcsolatban. 1976. október 17-én többórás interjút készítettem Bódyval egy készülő tanulmányhoz. Ez a tanulmány az *Amerikai anziksz* című filmjéről aztán meg is jelent a Kulin Ferenc-féle régi *Mozgó Világ*ban. (Alább még idézek az akkori gondolatokból.) És a második ilyen meghatározó pillanat, amikor 1977. október 3-án Bódy Gábor hosszabb jelentést adott rólam a III/III-as ügyosztálynak, amely az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában olvasható. Erről én természetesen csak évtizedekkel később szereztem tudomást. Utoljára 1981 februárjában találkoztam Bódyval, egy rövid televíziós interjút készítettem vele a *Psyché* című filmjének sikeréről a Puskin mozinál.

A sorsot meghatározó tényezők

Melyek azok a főbb tényezők, amelyek meghatározták Bódy Gábor életét és munkásságát? Az első ilyen, hogy a Rákosi-korszakról neki nagyon kevés gyerekkori emléke lehetett. Ő már ahhoz a generációhoz tartozott, amelynek tagjai a diktatúrát mint félkemény diktatúrát élték meg, és természetes, tartós közegként vették tudomásul. Úttörőnek lenni, KISZ-tagnak (a Kommunista Ifjúsági Szövetség tagjának) lenni a gyerekkor és fiatalkor magától értetődő

része volt, egyre kevesebben tekintették ezt elvi kérdésnek. Bódy maga (lásd alább is) ifivezető volt, azaz KISZ-esként úttörőgyerekekkel foglalkozott, amint erről aztán 1972-ben dokumentumfilmet is készített a Balázs Béla Stúdióban.

Tehát ez az a generáció, amelyikkel az '56-os forradalom leverése nemhogy elhitette azt, de amelyikbe egyenesen beleverte annak tudatát, hogy ez már így marad a mi életünkben, talán gyerekünk, unokánk megér valamilyen változást… Ez az a pillanat, amit Bereményi Géza beleírt a *Megáll az idő*be: „Jó. Hát akkor itt fogunk élni." A félkemény diktatúra tartós életközeggé vált.

A másik tényező, amely Bódy Gábor munkásságát meghatározta – különösen az indulását – a Balázs Béla Stúdió (BBS) volt. A BBS a pártállamnak ebben a korszakában, az 1960-as és '70-es években egy védett, de azért végső soron mégis védtelen inkubátor, ahol elég tág keretek között lehetett filmkészítéssel kísérletezni; művészileg is és politikailag is tág keretek között. Ezeket a tág kereteket a rendszer azzal biztosította, hogy úgymond *nem volt kötelező* bemutatni az elkészült filmeket. Ez aztán nagyon gyakran átfordult abba, hogy *nem is szabadott* bemutatni őket, csak valamilyen különleges engedéllyel, vagy úgy sem. A BBS-ben készült Magyar Dezső *Agitátorok* (1969) című filmje, amelyben Bódy íróként és színészként működött közre. Itt rendezte Bódy az *Ifivezetők* (1972), a *Négy bagatell* (1972–75), az *Amerikai anzix* (1975) és a *Pszichokozmoszok* (1976) című filmjeit, de mintegy tíz éven át a BBS napi-heti életében is aktívan részt vett. 1976-ban itt alapította meg a K/3 kísérleti filmcsoportot. A BBS-ben folyó filmelméleti eszmecserék egyik hangadója volt.

A BBS egyszerre volt filmgyártó műhely, az ehhez szükséges munkaszervezési fegyelemmel (persze sok csattanás árán), avantgárd filmelméleti vitakör és laza művészklub. A '70-es évek elején egyszer elvittem egy BBS-vetítésre barátomat, aki akkoriban tért haza amerikai ösztöndíjas útjáról. Beleszagolt a levegőbe (szó szerint), és megkérdezte: „Vajon ki szív itt füvet?!" Ugyanis ő, az Amerikából jött ismerte a szívott fű szagát. Ez egyedi történet. De az alkohol fogyasztása gyakorinak volt mondható. Bódy is többször italosan vett részt az eszmecserékben – ilyenkor egyéniségének agresszív oldala került előtérbe.

A harmadik döntő tényező Bódy Gábor életében az ideiglenes nyugat-európai – főleg németországi – tartózkodás mint közeg, amelyet valószínűleg egyfajta csalódásként élhetett meg, mégpedig keserédes csalódásként. Egyrészt Bódyt Nyugat-Németországban – hiszen akkor még két Németország volt – megbecsülték, az avantgárd filmes és videós közegben ő egy márka lett, egy elismert személyiség. Másrészt, ha arra gondolunk, hogy előtte a *Psyché*vel egy háromrészes, színes, rendkívül magas költségvetésű, csodálatos (ál)történelmi filmet tudott forgatni Magyarországon az állami filmgyártásban, ehhez hasonló filmkészítési lehetősége Németországban fel sem

merülhetett. A piaci filmgyártás neki ezt nem nyújtotta, az ilyen próbálkozásai eleve kudarcra voltak ítélve. Tehát németországi tartózkodásai után végül is csak Magyarországra kellett visszatérnie, hogy *A kutya éji dala* című – egyben az utolsó – filmjét elkészítse.

A negyedik meghatározó tényező a gyertyát két végén égető személyiség, és az ő démonai, erről írásom vége felé szólnék.

Az eddigieket összefoglalandó, most átadnám a szót magának Bódy Gábornak. Amikor a korábban említett 1976-os Bódy-interjúmat könyvbe szerkesztettem (Szekfü, 2019), a könyvbemutatóra készítettünk egy rövid összeállítást az interjú legfontosabbnak érzett perceiből. Íme:

„Na jó, hát akkor most ezek szerint az Agitátorok *óta nem vagy baloldali, az* Amerikai anzix *óta tudod, hogy nem fogsz disszidálni…*

Azt nem mondtam. Az *Amerikai anzix*nak egyébként, ha jól emlékszem, a mottója az, hogy el kell indulni minden útra.

Honnan szedted ezt a mondatot?

Ez Csoóri.[1] Szóval tulajdonképpen egy önbírálatot hajtottam végre ezen a módon, vagy egy önkiélést, és eljutottam arra a gondolatra, hogy az a fajta baloldali attitűd, ami ott különböző formáiban él, vagy általános ott, az értelmetlen. Azt nekem nem szabad csinálni. És itt az emigrációnál pedig, mondom, a jelenléti aspektus az bizony hozzájárult, hogy végiggondoljam azt, hogy magyarként az emigráció milyen attitűdöket ad az ember számára. Vagy lehetőségeket.

Mondd, és miután megszabadultál a baloldaliságtól és az emigrációtól, most mivel fogsz legközelebb foglalkozni? Mi az, ahol a cselekvést filmmel akarod pótolni?

Nem, hát most éppen azt próbálom… nem, hát most megpróbálom a filmet magát… cselekvést… a filmet cselekedni. A filmet cselekedni. Egész konkrét filmterveim vannak, nem is egy, hanem több, és arra gondolok, hogy azokat jól meg kell csinálni.

És mit akarsz csinálni?

Még tulajdonképpen van kiélendő probléma, anélkül nem is tudnék játékfilmmel foglalkozni. Az ember számára ez a legjobb mérce, hogy ami engem nyugtalanít, az valamilyen módon számomra kiélendő. A következő filmemet ebben az értelemben az érzékiségnek és a nőnek szeretném szentelni. Szóval nővel kapcsolatos… és az érzékiség… a *Psyché*… a Weöresnek a *Psyché*-je. Szintén egy nagy gubanc az életben, ugyanúgy, mint a baloldaliság vagy az emigrációnak és a magyarságnak az ügye. Tulajdonképpen lehet, hogy…

[1] „El kell indulni minden útra, / az embert minden úton várják. / Nincs halálos érv a maradásra…" – Részlet Csoóri Sándor *Menekülés a magányból* című verséből.

valószínűleg ezt nem fogom tudni megvalósítani, de van egy egészen nevetséges kis adminisztratív szemlélet bennem, hogy szeretem így kipipálni a problémáimat. Már az egyik megvan, a másik is megvan, most jön a harmadik. És még ehhez jön hozzá, hogy közben a kép és a saját anyagom [a film] megismerésének a feladatát is majd folytatni szeretném. Csinálok ilyen kísérleti filmeket."

Fantasztikus az a tudatosság, ahogy Bódy végiggondolta ezt az alkotói programot, és szintén elképesztő az az egymást kiegészítő jelleg, ahogy folyamatosan készített játékfilmeket *és* kísérleti filmeket. Nagyon radikális kísérleti filmeket. A közönség szempontjából olykor követhetetlen vagy provokáló kísérleti filmeket. Azután ezekről a követhetetlen vagy provokáló filmekről a játékfilmjeiben – az *Amerikai anzix*ban és a *Psyché*ben, de kicsit *A kutya éji daláb*an is – kiderült, hogy amit ő korábban kísérleti filmesként kikísérletezett, azt bele tudja építeni a játékfilmekbe, ahol nagyon is a helyükön vannak ezek a különleges eszközök. A tört képek, a teodolit irányvonalai az *Amerikai anzix*ban, a *Psyché*ben is hasonlóak, a Zedlitz-epizódban és *A kutya éji daláb*an pedig a képmanipulációk. Tehát a Bódy-életműben az úgynevezett hagyományosabb játékfilmes – bár egyik játékfilmje sem teljesen hagyományos – és a nagyon radikális kísérleti filmes oeuvre összefonódik egymással, egyik a másikat segíti.

Helye a világban

Hova helyeznénk Bódy Gábor életművét a nemzetközi filmtörténetben? Ha most a jó tündér adna nekem egy feladatot, hogy helyezzem bele Bódyt a nemzetközi filmtörténetbe, akkor ezt (sajnos) úttörőként kéne elvállalnom. Ugyanis nincs benne. Jellemző példaként említem, hogy Kristin Thomson és David Bordwell film-világtörténetében (Thompson & Bordwell, é. n.) Bódy Gábor neve nem szerepel. Szerepel viszont a hazai filmrendezők közül Fábri Zoltán, Fehér György, Gaál István, Jancsó Miklós, Makk Károly, Máriássy Félix, Mészáros Márta, Szabó István és Tarr Béla. Érdemi tárgyalást Jancsó, Mészáros, Szabó és Tarr kap. Fájó pont: Szőts István is hiányzik.

Olyan korszakban éltünk, amikor egy magyar filmművésznek rettenetesen nehéz volt áttörni a nemzetközi elfogadottság falát, és Bódy még az arthouse, tehát a művészmozi-hálózat, az egyetemi hálózatok felé is csak nagyon nehezen tudott eljutni. Tehát nincs benne. Hogy hová tenném?

Az 1970-es években többen csináltak olyan filmeket, amelyek egy nagyobb történelmi periódust fognak át, úgy, mint a *Psyché*. Ezek között van olyan, amelyik végigviszi a realisztikus stílust, tehát például a *Huszadik század*

című film (Bernardo Bertolucci, 1976), de van olyan is, amelyik már nem tudja realisztikusan befejezni. Jancsó Miklós elkezdi realisztikusan a *Magyar rapszódiá*ban, de az *Allegro Barbaró*ban látomásos képekkel fejezi be. Bódy a *Psyché*t stilizáltan kezdi, azonban – Weöres nyomán – ez a stilizáció még játékos, közel marad a realisztikus történelmi filmekhez. Leginkább az események közé csempész be – szintén Weöres nyomán – olyan epizódokat, amelyek a XX. század felől tekintenek a XIX. századra. A film közepén és végén a képi világ is egyre stilizáltabbá válik, és a cselekményben már kivételt jelentenek a kisrealista betétek, meghatározó a tragikus látomás. Ha tehát Bódy első két játékfilmjét *(Amerikai anzix, Psyché)* jegyezné a nemzetközi filmtörténet, akkor ide helyezné, az ilyen és hasonló filmek közé.

A kísérleti filmesek között ő sorstársa azoknak a XX. század második felében kísérletező filmeseknek, akiket a mozinéző közönség gyakorlatilag nem ismer. Tehát van Stan Brakhage, van Gregory Markopoulos, Kenneth Anger, vannak társaik, a nagyon radikális kísérletezők, akiknek a neve gyakorlatilag kiesik a filmbarátok ismeretei közül is, többek között azért, mert még ma sem igazán érhetők el. Kultuszuk, ha van is, szűkkörű. Úgyhogy kísérleti filmesként Bódy osztozik ezeknek a sorsában.

Szél hajtotta levél: *az Amerikai anzix* (1975)

Amint fentebb már jeleztem, a „régi" *Mozgó Világ* 1977-es első számában hosszabb elemzést közöltem két filmről, az *Amerikai anzix*ról és Lányi András *Segesvár*járól. Álljanak itt (kissé rövidítve) az *Amerikai anzix*ról írottak.

„Alkalmazzuk Önt és társait, folyó és most következő hó bármely napjától, természetesen leszerelésüket követően. A Trans-American Line építkezése nem veszélytelen, ezért valamennyi hadviselt, mérnöki dolgokban jártas emberének heti 40 dollár jövedelmet biztosítunk a jutalmak és az ellátás költségei mellett, amelyet a társaság fizet. Az Ön heti bérét kezdetben 50 dollárban állapítjuk meg. Ezenfelül a társaság biztosítja támogatását a teodolit műszaki kivitelezéséhez. Gyártásról is szívesen tárgyalunk…" (Részlet a film szövegéből.)

Ha szó szerint vesszük Bódy Gábor filmjének címét: *Amerikai anzix,* olyan képes levelezőlapra kell gondolnunk, melyen az előtérben fegyveres férfiak állnak, múlt századbeli egyenruhában. A film forgatókönyve, amely rendhagyó módon fényképeket is tartalmaz, közöl is ilyen képet, mutatóba, az amerikai polgárháborúból. Képzeletbeli anzixunkon három férfi arca, alakja világosan kivehető.

Középen áll Fiala János (Csutoros Sándor, hangja: Latinovits Zoltán) – ő a főszereplő. Földmérnök, aki részt vett a magyar szabadságharcban, majd

utána mindenütt harcolt, ahol a szabadság ügyét remélte képviselni: 1855-ben Szevasztopolnál, 1860-ban Toscanában, végül itt, ahol a postabélyegző kelte: 1865, North-Carolina. Foglalkozása alkatával egybevág: földmérő, és született racionalista. Bár bátorsága példamutató, és szabadságharcos elkötelezettségét is ismerjük, mégis leginkább józan, túlzásoktól mentes tisztánlátása jellemző rá. „Nem véletlen, hogy Kafka is a földmérő alakjában mutatja fel a racionális magatartást" – mondja Bódy. És nem véletlen, tehetjük hozzá, hogy amint Kafka a racionális magatartás válságáról tudósít, az *Amerikai anzix* főhőse is valamiféle válságba kerül.

Illúziók nélkül szemlélte például Bem József sorsának tragikus fordulatait: „tudja, hogy Bem, mielőtt még meghalt, segített az aleppói parancsnokságnak felszámolni egy berber–arab guerilla lázadást? Én is ott voltam mellette. Figyeltem az öreg oroszlánt, Európa forradalmainak zsoldosát, amint a legkorhadtabb státus rendőreként lép fel…" Most viszont saját maga kerül hasonló helyzetbe: a polgárháború végéhez közeledik, és az épülő vasút hívja őt és találmányát. Fiala iróniája saját magát sem kíméli. Így beszél társához, Boldogh századoshoz: „nem jön velem mégis a Pacifichez? Ott még van harc az indiánokkal… Európában eláshatja a kardját."

Boldogh százados (Fekete Sándor) a másik előtérben álló alak képeslapunkon. Valamivel alacsonyabb és testesebb Fialánál, és dadogva beszél. Ahogy Fiala jellemzi, reggel az általános európai háborúban bízik, este az emigránsok várható amnesztiájában. Az érzelmek embere, ő az, aki legjobban kötődik földrajzilag is a kis hazához. „Olvastam egyszer – mondja a film vége felé –, hogy az ember élete olyan, mint a szél hajtotta levél. Megakad s odább repül, míg egy árok végképp elnyeli. Hát én jobban szeretném, ha *in alter orbis* odahaza volna az az árok…" Fiala és Boldogh, ahogy egymás mellett állnak, kissé a Don Quijote–Sancho Panza párosra emlékeztetik a nézőt. Csak éppen fordított a képlet: itt Sancho Panza az idealista, Don Quijote a realista.

A harmadik alak kissé távolabb áll társaitól – ő Vereczky Ádám főhadnagy (Cserhalmi György). A halált megvető, sőt, a halállal játszó bátorság embere. Élete bravúrok, vakmerő akciók sorozata. Egy szóváltás után fegyvertelenül kíséri el Fialát a harctérre, és kis híja, hogy rajta nem veszít. „Ön fatalista, s kedvét az effajta defilírozásban találja" – mondja róla a mindig józan Fiala. Mégis, a két alak, a józan Fiala és a nagyvonalú-fatalista Vereczky egy pillanatra mintha közelebb lépnének egymáshoz a képben… Fialát ugyanis megragadja a Vereczkyből sugárzó emberi érték, magához méltónak érzi – talán méltóbbnak is, mint tényleges társát, a kissé habókos Boldoghot. Megkísérli hát bevonni saját körébe: megtanítja a teodolit kezelésére. Tette mögött az a feltételezés munkál, hogy Vereczky céltalanul „defilírozásba" fecsérelt energiáit majd ő hasznos irányba tereli. Nem számol azonban a jellem (és a sors?)

öntörvényeivel: amikor Vereczky első próbamérésükkor meglát egy óriási hintát, azonnal ki is próbálja, és oly mértéktelenül hajtja, hogy átfordul vele, lezuhan és szörnyethal. Egy következő képeslapon helye már üres lesz…

Három alak, három magatartás, három sors az anzix előterében. De mintha a fotográfus még keresgélne egy negyedik alakot is – csak éppen nem talál. Nosza, odahívja hát a Magyar Tiszti Casino tagjait – elférnek ők is a képen. Ha a fényképezőgép lencséje már az előző három daliás alakon is könyörtelenül észrevette a közelgő tragédiák, kiábrándulások, rezignáció jeleit – hát ezen az úri társaságon mást nem is lát. Csak éppen a méltóság hiányzik belőlük, nem véletlen, hogy nem lehetett közülük egy olyan alakot kiállítani, aki méltón, reprezentatív hősként megállhatott volna Fiala, Boldogh és Vereczky mellett. Ott nyüzsögnek hát kaszinójukban, bendzsón játszatják a néger zenésszel a Rákóczi-indulót, New Budában vélik kielégíteni honvágyukat, magyar–német keveréknyelven idézik fel talán sosemvolt hőstetteik emlékeit és kártyáznak. „Bátor szívekkel szerencse társalog – uraim, ki üt meg egy Lajos-fundot?" A kártyaparti tétje tehát egy amerikai Kossuth-bankó, az az ötvendolláros kötvény, amelyet Kossuth bocsátott ki a további harc fedezetére. A filmet átmeg átszövő finom párhuzamok egyike a Kossuth-fund és az a százdolláros, amely előlegként hullik ki a vasúttársaság képviselőjének leveléből Fiala számára. A Kossuth-fund az ábránd, amely ráadásul a kaszinóban még devalválódott is. A százdolláros viszont kemény realitás.

Hosszan beszéltünk arról, hogy mi látható Bódy amerikai anzixán – ideje arról is szólni, hogy mindez hogyan látható. Annál is inkább, mivel valószínűleg ez a *hogyan* lesz az első, ami a film nézőjének feltűnik. Bódy ugyanis különböző filmtrükkökkel létrehoz egy sosemvolt múltszázadbeli híradófilm-stílust. E híradó időnként „bevillog", „túlexponálódik", „megszalad" a vetítőgépben, sőt „elszakad". Természetesen ezek a jelenségek nem a filmvetítés realitásait képviselik, hanem maguk is jellé válnak, és nem naturalista módon megjelenítenek egy sajátos filmszerűséget. Mozgósítják összes filmemlékünket a kopott és szakadozott híradókról, de a film végén már azon sem csodálkozunk, amikor egy „filmszakadás" kontúrjai papírkivágásként végiglibegnek a képen, közvetlenül is megjelenítve azt a bizonyos szélfútta falevelet, amelyről korábban Boldogh beszélt.

Ennek az eszköztárnak egyik, de Bódy számára különösen fontos darabja a „fényvágás". (Maga a szó is Bódy találmánya, ugyanolyan örömmel ízlelgeti, mint amilyen élvezettel játszik filmjében a filmi anyag és a trükkasztal lehetőségeivel.) Lényege az, hogy számos jelenetet a szokásos vágás helyett a kép kifehéredése, majd újramegjelenése választ el a következő jelenettől. A fényvágás tehát tulajdonképpen a fehér „bevillogások" szélső esete, amikor a bevillanás mintegy ki is oltja a képet, és helyet ad a következő képnek.

Érdekes ellentétben áll ez a képváltás a filmművészet egyik régi, hagyományos eszközével, az elsötétedéses jelenetkapcsolással. […] Bódy trükkvilágában a fényvágás a filmkészítés önreflexiója; visszautalás a filmkészítés műveletére a filmalkotáson belül. […] A néző tanúja-résztvevője lesz a „fotográfus" drámájának is, azaz a film reflektálja saját elkészültét.

Végül feltűnik még a képben időnként egy fonálkereszt is, mely jogosultságát kezdetben a teodolit realitásából meríti. Később viszont önállósul, sőt a kép időnként ki is merevedik, és ilyenkor szaggatott vonalak jelölik ki a szereplők megtett és várható útját, vizuálisan jelenítve meg például egy hagyományos filmbeli üldözés drámai tartalmát. (Persze ez a megjelenítés egyben az üldözés ironikus kommentárja is.) Bódy nagyon tudatosan szerkeszt ebből a szempontból is: a térképezés, a távcső, majd Fiala és Vereczky közös földmérőgyakorlata élethelyzetként megteremtik a trükkök alkalmazásának alapját, ami által viszont ismét a rendezőnek nyílik alkalma a trükkökből drámai hangsúlyokat formálni.

A dráma, amit ezek a fonálkeresztek és szaggatott vonalak képviselnek, kettős. Egyrészt az válik érzékletesen átélhetővé a néző számára, hogy emberi sorsok (ld. üldözés) adott pillanatban geometrizálhatók, sőt geometrián múlnak – gondoljunk a becsapódó golyók röppályáira is. Másrészt megjelenik itt Antonioni fotográfusának hideglelése is, a bűnügy eseményeinek közepébe kerülve. (*Nagyítás,* 1966) […] Az *Amerikai anzix* Bódy elementáris filmes és mozis tehetségének bizonyossága, és dramaturgiailag is példásan megszerkesztett, míves munka.

Tulajdonképpen „milyen szél fújja" a faleveleket? Persze, a történelem szele, hogyne tudnánk. Sőt, vihara. De miért úgy fúj, miért onnan, ahonnan? Ezen a ponton Bódy kevés konkrétumot ad – filmje inkább hangulatok hullámzása, mint történelemfilozófiai elemzés. […] A szabadságharc bukása után sem lehetett visszacsinálni a társadalmi forradalom legfőbb eredményét – a jobbágyfelszabadítást. Az emigráció politikai manőverei viszont, ahogy ezekre Bódy utal, kizárólag a szabadságharcra irányultak – a társadalmi forradalom folytatásáról nem esik szó. Az „anzix" hősei tehát még többé-kevésbé szabadsághősök, de semmi esetre sem forradalmárok. […] Olyan nacionalisták ők, akiknek kötődésében az eredeti nációt, a magyart, valamiféle furcsa történelmi kémia képlete szerint szubsztituálni kellett és lehetett egy másikra, harmadikra, negyedikre. Az emigránsok számára lassan válik nyilvánvalóvá, hogy ez a szubsztitúció nem folytatható vég nélkül. Öregszenek, elfásulnak vagy egyszerűen megelégszenek a polgári léttel.

Rokonszenvünk változatlanul az övék, mégis, mi ott érezzük Fiala János – ahogy a filmbeli amerikai tábornok mondja – „élete első győztes háborújában" a legmélyebb vereséget is. „A térképeink igazán kiválóak, de már nincs

szükségünk rájuk." Persze, mert a magyar térképeken a győztes nemzeti szabadságharc útjai a társadalmi forradalomhoz vezettek volna, ha Petőfi – korában éppen ezért egyedülálló – koncepciója valósul meg. Tudjuk azonban, hogy ennek bukásához már 1848 nyara is elegendő volt – nem beszélve azután 1849 tragikus nyárutójáról. Talán ilyen összefüggések rejtőznek az *Amerikai anzix* figurái mögött, a kép hátterében. Sajnos hiába a remek régi fotografáló lencse, ezeket mi csak elmosódottan látjuk. Csak a hangulatuk biztos; lehet, hogy a másik néző ugyanazokból a foltokból más ábrát rajzol ki. Az élesre kiexponált előtér azonban meggyőző és egyértelmű.

A filmgyakorlat és a filmelmélet embere

Az ELTE Bölcsészkarán Bódy történelem–filozófia szakra jelentkezett, de közben két félévben fölvette Zsilka János általános nyelvészeti előadását is. „Egész egyetemi időmből igazán csak ezt az évet szenteltem intenzív stúdiumoknak. Úgy tetszik, gondolkodásomra is az ekkor tanultak hatottak a legmaradandóbban" – írja *Önéletrajz*ában. Az 1976-os interjúban filmelméleti nézeteiről is beszélt. Néhány részlet:

„Zsilkánál az volt a nagy dolog, hogy ő az egész korabeli nyelvtudománynyal szemben állt, amelyik egy deduktív alapú nyelvtudomány, a [Noam] Chomsky-féle nyelvtudomány. Van egy misztikus elkendőzött magja, de ezek kategóriákkal vannak lefüggönyözve, ilyen alkategóriákkal, és abból aztán minden deduktíven le van vezetve. Van egy nagyon nagyfokú tudományelméleti jellegű aggályoskodás a kategóriák egymásból való levezetését illetően, és a definíciókra való törekvésben, persze a definíciókról aztán mindig kiderül, hogy tautologikusak, hogyha jól utánanézünk. Zsilka meg ezzel egyáltalán nem törődött, hanem írt három könyvet a jelentésről, végeredményben anélkül, hogy egy definíciót lehetne benne találni a jelentésre vonatkozólag. Ez engem eleinte nagyon zavart, mint másokat is, de azóta rájöttem, hogy ezt nem is lehet másképp csinálni, csak így. Mégpedig ez azért van, mert Zsilka az anyagból indult ki, magából a nyelvi anyagból. Nem kategóriákból, hanem a nyelvből mint matériából indult ki, és egyszerűen beszélt *in medias res* azokról a problémákról, azokról a megfigyelésekről, amiket tett, és ezekre a megfigyelésekre vonatkozólag vázolt fel egy elméletet."

„Zsilka akkori nyelvképének az volt a magja, hogy a szintaxis és a szemantika egy egységet alkot, egymástól elválaszthatatlan, és ennek az egész kérdésnek a tengelyében a paradigma áll, mégpedig a főnévi paradigma. Ezt mutatta ki az első könyvében, és ezt a fajta paradigmát kerestem én is [a filmelméletben]. De ezt egy az egyben nem lehetett áttenni.

Egy egész egyszerű mondatban össze tudom foglalni, hogy mi volt ez a nyelvkép, amivel ezt elkezdtem csinálni. A nyelv, az nem más, mint a tagolásnak a szisztémája. Tehát a filmben egyszerűen azt kell megkeresni, hogy hogyan tagolódik a film, és hogyha ezt az ember megnézni, ezt tudja, akkor a tagolódásnak a szisztémáját, formáit nevezhetjük szintaxisnak, és azok a dolgok, amik ezekben a formákban elrendeződnek valamilyen módon, azok adnak egy szemantikai bázist. Tehát tulajdonképpen a tagoláson keresztül mindent meglátsz, és csak azt kell megnézni, hogy hogyan tagolódik a film. Ez tudniillik magának a filmkészítőnek a gondolkodása is, már amelyik filmkészítő gondolkodik, és nem valamilyen készen vett konvenciót vagy formát öntudatlanul vesz át, mint ahogy a gyerek a beszédet. [Tehát amelyik filmkészítő gondolkodik,] akkor az nyilvánvalóan azon gondolkodik, hogy hogyan tagolja a dolgokat. Ennyiben minden filmkészítő gyakorlati szemiotikusnak is nevezhető, csak legfeljebb nincs meg a fejében a dolgoknak az elméleti képe, mert nem rendelkezik ezekkel a terminusokkal.

Kiderült az is, hogy egy sokkal átfogóbb analógia van a zsilkai képpel, és még ennek előzményei is vannak [Giambattista] Vicónál. Az, hogy a filmi tagolásnak – hát te ezt egyszer-kétszer hallottad már különböző helyeken, bár sosem figyeltél rá nagyon – van három alapvető módja – ami minőségileg alapvetően eltér egymástól, mégpedig az általános és a konkrét viszonylatában –, három szintje. Ezek a szintek történetileg is eléggé kitapinthatóan egymásból jöttek létre, de logikailag feltétlen egymást feltételezik, és ez a három szint, ez voltaképpen a paradigma, az alapvető paradigma.

De azért mondjad el a három szintet.

Hát mindegyiknek több nevet adtam, és elég nehéz röviden elnevezni őket. Az első szint a lokális, kronologikus tagolás, amikor a képet a filmkészítő egyszerűen egy tér-időbeli kapcsolatba helyezi el. A filmnyelvvel azért van annyi félreértés és annyi probléma, mert a filmnyelvnek nincsen olyan értelemben vett morfológiája, mint a beszélt nyelvnek. Van egy morfológiai szintje, és nagyon jól ki lehet mutatni, hogy minden egyes esetben morfológiailag megnyilvánul az, hogy milyen szinten szándékozom én tagolni az anyagot, de ez egy instabil dolog, szóval ez nincs olyan értelemben stabilizálva, mint a nyelv az írás által. Szóval ez az első szint. Ezt azért kellett közbeszúrni, mert morfológiailag megnyilvánul mindig, hogy hogyan tagol a filmrendező, ennek a dolognak szakmai, technikai szabályai is vannak.

Az első szint ez, hogy eleve megjelenik a filmtörténetben is a világnak, ezeknek a… hát, kezdetben csak optikai, de [ha] beszélhetünk általában, audiovizuális megnyilvánulásoknak egy lokális, kronologikus tagolása.

A második szint, ami ebből létrejött, azt nagyon sok névvel lehet illetni. Egyik rosszabb, mint a másik, de lényeges az, hogy valamilyen bináris

oppozíció alakul mindig. Nem is feltétlenül oppozíció, hanem inkább bináris komparatívnak lehetne nevezni. Szóval két dolog összevetése magyarul, két dolog összevetésén alapuló tagolás, amit lehet nevezni éppen ezért retorikus tagolásnak, mert a történeti nyelvtudomány és pont a szemantika nem véletlenül nagy figyelmet fordított mindig a retorikus figurákra.

A film esetében ez még kézenfekvőbb csomópont. Az összes retorikai figurák, a metonímia, metafora, a szinekdoché mindig két dolog valamilyenfajta összevetésén alapulnak, vagy két dolog közül az egyik hiányán, szóval mindig két dolog szerepel benne, és a filmben ez az eisensteini tradíció. Nála jelent meg ez a legtisztábban, őnála dolgozódott ki. Csinálták sokan előtte is, szóltak előzőleg, de Eisenstein ebből elméletet is csinált, totalizálta ezt a szintet. Szóval ezt tartotta [a film] lényegének. Hát ezt mindenki ismeri, azt hiszem, erről nem kell hosszabban beszélni, ez az »egy plusz egy [az három]« elmélet. Egyébként azt kevesen tudják, még ha elolvasnák [is] Eisensteinnek a *Tartalom és forma* kötetét, abban lehet [ugyanis] megfigyelni, hogy ott ő montázsmondatokról beszélt. De ez a filmjeikben nemigen jött létre.

Ő elméletileg projektált egy olyan formát, ahol ez a harmadik szint [mint] lehetőség kiugrik. Tudniillik, ha két dolgot összevetünk, akkor nyilván ez a kettő egyet [egy közös részt] metsz ki magukból, ez az a bizonyos harmadik, az az egy, aminek alapján a kettőt egymással szembeállítottuk, akár metaforikusan, akár [másképp]. Ezek az egyek félúton vannak a konkrét és az általános között. Eisenstein [ugyan] azt állította, hogy ezzel már rögtön eljut a fogalomhoz, de valójában ezek ilyen érzékletes, érzéki általánosok. Azért is használjuk szívesen a metaforákat, mert valamilyen érzékivel jelenik meg egy általános. Mint a nyelvben is a retorikai figurák, azok sem tiszta általánosok, azok a konkrétban benne vannak fél lábbal. […]

Ezt a harmadik szintet hogy neveznéd?

A harmadik szintet szeriálisnak, szeriális vagy komplex tagolt szintnek. Az ember ezáltal rájön arra, hogy ha én két dolgot egy [azaz egyazon] tulajdonsága folytán állítok egymással szembe, akkor annak az egy dolognak vannak ilyen potenciális, elvont tulajdonságai, ilyen »egyek«. Ha mással állítom szembe, akkor egy másik »egy« jön elő. Tehát hogy a kép hordoz eleve ilyen elvont jelentésbázisokat, ilyen elvont jelentésindexeket. Ezek az indexek a fejünkben, a kultúránk által és sok egyéb dolog által [meghatározott módon] egy bizonyos szeriális rendben vagy egy preformált szériában vannak jelen, vagy pedig esetleg már megformált szériákban rendeződnek el. […]

[A némafilm korszak után] a hangosfilmben az egész mozgás nyilvánvalóan visszaesett a lokális-kronologikus szintre, mert hát újra meg kellett oldani ezeket a problémákat. Azután az ötvenes években jött elő újra ez a retorikus

forma, és a hatvanas éveknek az egész nagy, intellektuálisnak ismert és nevezett filmművészete lényegében a szeriális tagolás szintjén van.

Miket tartasz te [a hatvanas évek] reprezentatív filmjeinek?

Szinte csodálatos módon, vagy talán nem is csodálatos, de éppen a magyar filmben van a két nagy, tisztán látható szeriális [tendencia]. Ma a Huszárik meg a Tóth Janónak a dolgai, az *Elégia,*[2] mondjuk, másrészt a Jancsó. Nincs morfológiai azonosság a kettő között, sőt, abszolút két egymással ellentétes forma, de valójában a két külön forma ugyanazt a tagolási szisztémát szolgálja. Jancsóéknál, a Huszárikéknál, ott teljesen direkt módon. Vertovéknál el is van vágva a snitt, szóval snittek szériájában jelenik meg, lehet ellenőrizni. Jancsónál nem, mert ő nem vág, de a Jancsónál a dolgok, a tárgyak, az objektumok vannak szeriálisan megválogatva szándékosan. Ő mindig meghatározott – különösen, amikor erre a dologra ő is igazán ráérzett vagy ráhajtott, például nagyon is túlhatározott szériákat zavart mindig a kamera elé, a ruhák, az emberek, a tárgyak bizonyos meghatározott szériáit, és ezeknek a mozgatásával tudott egy olyan szövetet létrehozni, ahol már maga a vizuális, illetve akusztikai anyag kezdett el gondolkodni. […] Világos, hogy csak úgy lehetett ezekhez a Jancsó-filmekhez egyáltalán közel jutni, hogy az ember nem a történetnek, tehát nem a lokális, kronologikus eseménynek tulajdonított jelentőséget. Nem is lehetett annak, mert a lokális, kronologikus viszonylatoknak már nem volt értelme, nem volt jelentése. Kizárólag a szériák felfogása alapján lehetett ezt a dolgot értelmezni vagy követni.

Maradva a szeriális problémánál, a szériák a fejünkben vannak. Csak amikor erre a dologra rájött a film, akkor készültek ezek a filmek, amikor explicit meg is jelennek a szériák. Megmutatja a filmrendező azokat a szériákat, amikből gondolkodik, és bele is rakja a filmjébe. […]

Amikor a gondolkodás eljut olyan fázisba, hogy felfedez a dolgok között valamilyen összefüggést, akkor természetesen ezt az összefüggést mondja ki vagy mutatja. Azután, miután ezt felfedezte, utána már nem kell megmutatnia állandóan ezt az összefüggést, csak egyszerűen ebben az összefüggésben gondolja el és mutatja meg a dolgot, amiről beszél. Tehát szeriális forma alatt. Jó hogyha megint konkrétan beszélünk, például a Bergman-filmeknél, Antonioninál és Pasolininál is ez a szeriális gondolkodás van, de ott már immanensen, szóval történettel van az egész elrejtve. De az, hogy az egész történet egy intellektuális gondolati tartalmat hordoz, egy jelentést hordoz, ezt te csak akkor tudod kivenni a filmjéből, hogyha azokat az egyedi dolgokat, amiket ott látsz, egy széria részeként fogod fel, egy szeriális jelentést tulajdonítasz nekik,

[2] Az *Elégiá*ról Bódy elemzést is publikált (vö.: Bódy, é. n.).

különben nincs az egésznek semmi értelme. Egy Antonioni-filmnek [enélkül] az égvilágon semmi értelme nincs, most különösen gondolok nem az utolsó két filmjére, hanem az előző Antonioni-filmekre.

Ebben a rendszerben, amit itt fölvázolsz, ebben minden filmet értelmezhetsz? Legfeljebb azt mondod, hogy az illető filmben nem jön létre a harmadik szint, vagy nem jön létre még a második szint sem, hanem megragad az első szinten? Vagy pedig vannak olyan filmek, amelyek nem e szerint a rendszer szerint értelmezhetők, amelyek kívül esnek ezen a rendszeren?

Ebben minden filmet értelmezhetek, de vannak olyan filmek, és az igazán jó filmeknek van egy ilyen gesztusa mindig, a gondolati értelemben igazán értékes filmeknek. A játékfilmnek, azt hiszem, vissza is kell majd kanyarodnia erre a szintre. [A játékfilm] az abszolút egyszerű, lokális, kronologikus szinten előadott történet a film nyelve szempontjából, és nyilvánvaló, hogy a játékfilmnek ezen a nyelven kell beszélnie, a mozi- és a játékfilmnek, mert ez a legdemokratikusabb nyelv, mert ez az, amit mindenki megért. Viszont a hatvanas évek filmművészetében azt látom, hogy ott az egy olyan átmeneti állapot volt, amikor a játékfilmen belül megszületett a gondolati vagy az intellektuális film, és akkor még egy darabig együtt tudtak menni. De nyilvánvaló, hogy ennek differenciálódnia kell, és valahogy olyan módon, ahogy az irodalomban, ahogy a verbális nyelv esetében a kezdeti időkben együtt haladt a filozófia, a művészet meg a tudomány az egyetlenegy műben, és aztán, ahogy fokozódtak az igények meg a lehetőségek a különböző gondolkodási formákkal kapcsolatban, ezek szétváltak egymástól, és mindegyik ment tovább a maga útján. Ez a filmben is végbe fog menni. Nem a filmben, hanem a mozgóképet illetően, és már általában. A játékfilm meg fog maradni, tehát egy speciális esetté válik, és a játékfilmnek a nyelve ez. Ezért is kanyarodtak egyébként vissza Bergman, Antonioni is, és most próbál Jancsó is az egyszerűbb lokális, logikusabb formákhoz, mert ők mint művészek érzik azt, hogy most már mozifilmeket fognak csinálni és akarnak életük végéig, és annak ez a formája. Az, amit ők gondolati, intellektuális értelemben elvégeztek a filmen belül, azt ők úgy tudnák folytatni, hogyha ilyen filmfilozófiákat csinálnának, azt viszont nem lehet a moziban."

A DÉMONOK LÁBA NYOMA

A démonokról kellene még szólnom, amelyek végigkísérték Bódy életét. És ehhez szeretném segítségül hívni Bódynak egy 1981-ben készített önéletrajzát, amit egy pályázathoz írt, és ami több helyen meg is jelent, az interneten is elérhető (Bódy, 2006, 18.) Ez egy nagyon furcsa önéletrajz. Ugye tudjuk,

ha máshonnan nem, akkor Örkény István paródiájából, hogy a pártállamban az emberek az önéletrajzukkal taktikáztak, kínos dolgokat kihagytak belőle, mindig az aktuális politikai széljáráshoz igazították, és így tovább. Ehhez képest nyilván Bódy is kihagy az önéletrajzából dolgokat, de ugyanakkor ezt az önéletrajzot is mint egy művészi alkotást hozza létre. Mint egy művészi alkotásba, kényszeresen belerak olyan mozzanatokat, amelyeket kínosságuk vagy furcsaságuk miatt egyébként ő csak egy filmbe rakott volna bele. Ott sokkal kevésbé lettek volna személyesek, kegyetlenek és kompromittálóak, de itt kicsúsznak a tolla alól, és benne maradnak az önéletrajzban.

Mondok példákat. Szüleiről elmondja, hogy derék középosztálybeli emberek voltak, a nővéréről viszont azt mondja, hogy „akit óvatosságból a vendéglátóiparba kényszerítettek". Ennyi. Semmi több. Kicsúszik a tolla alól. Vagy beszámol róla, hogy 1956 táján az NDK-ba kerül, Kelet-Németországba, a kommunista Németországba, a Wilhelm Pieck Pionírtáborba, és azt mondja: „Mély benyomások értek a gyermekkori szexualitás, agresszivitás és a német kultúra köréből." Kedves olvasók, Önök közül ki írt volna bele egy ilyen mondatot a pályázati önéletrajzába?

„Gimnazistaként is tagja maradtam az úttörőmozgalomnak mint ifivezető. […] A XIV. kerületben az ifivezetők és a KISZ-isták bizonyos fokig szemben álltak egymással, […] [az ifik] egy mozgalmibb és militánsabb árnyalatot képviseltek." „Egy ideje már párhuzamosan kültagja voltam […] az Ilka utcai galerinek." Kedves olvasók, bele tetszettek írni valaha egy galerit az önéletrajzukba? Szerintem senki, soha. Bódy beleírta.

„Bőgőzni tanultam – sikertelenül. […] Alakuló zenekarokban igyekeztem elhelyezkedni mint autodidakta zongorista. Ez a kísérletem is kudarcot vallott." Filozófiát tanult az egyetemen, azt írja: minden tudás foglalatát nyújtja majd neki a filozófia, azért ment oda. Majd ehhez elmondja: „az úttörőházban szakköri előadásokat tartottam az alkímiáról – ugye tudjuk, hogy később ebből filmterv is lett – és az okkultizmusról a szovjet nagy filozófiai enciklopédia alapján." Hát ez is egy örkényi mondat, ha belegondolunk.

„Kíváncsiságból és túlzott empátiából egy vidéki elmegyógyintézetben töltöttem rövid időt, tapasztalatokat szereztem a holtak és élő holtak világából." Nem tudjuk, hogy hogy és miért és hogyan került be, ugye nem ő az egyetlen ebben a korban, aki ezt ilyen vagy olyan módon megéli. Bele tetszene írni ezt egy önéletrajzba?

Agitátorok. „A 68-as ideológiai hullámzásnak a kifejezésére törekedtem, amelynek résztvevője nem, de szemtanúja voltam az egyetemen." Felsorolja filozófusi példaképeit. Hérakleitosz, Bacon, Descartes, Hegel, Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger. Nem szokták beleírni. A főiskoláról

megmondja, hogy nívótlan és hisztérikus a főiskolai klíma. A filmszakma ügyében azt mondja: „általános helyzetét illetően alapvető aggályaim voltak".

„Tanácsi kiutalású OTP-öröklakáshoz jutottam, ami szinte áthidalhatatlan anyagi gondok elé állított." „Nem látva biztosítottnak lányom megfelelő neveltetését [magamhoz vettem]." És így tovább.

Ennek az önéletrajznak a végén ott van az a bővített mondat, amit talán a legtöbbször szoktak idézni Bódy Gábortól, és én is idézem most: „Elhatároztam, hogy életemet a továbbiakban is a szabadságnak, a szerelemnek, a művészeteknek és a tudományoknak szentelem." Bódy Gábor esetében ez egyáltalán nem volt sem egyszerű, sem könnyű.

A *Psyché* XX. századi része, *A kutya éji dalá*nak az utolsó fél órája, negyven perce egyszerre utalhat a kornak, a XX. századnak a szétesettségére és a művész képtelenségére, hogy ezzel a korral és egyben saját magával bármit kezdjen. Tehát ezeket a filmbefejezéseket sokféleképpen lehet interpretálni, és azt hiszem, hogy ez az ellentmondás ott van bennük. Dárday István a következőket írta: „*A kutya éji dala* tripla fenekű koffer. Társadalomkritikát imitáló filozófiai esszé, merészen szaggatott bűnügyi motívumokra épített experimentális mozidarab, és rejtjeles önéletrajzi életérzés-kivetülés. Végül Bódy Gábor számára sem maradt más út, mint filmbéli karaktere, a szélhámos álpap számára: menekülni üldözői és önmaga elől. E fájdalmas és reménytelen menekülés rejtélyéről már talán csak a rendező néma tartótisztjei tudnák előttünk a fátylat fellebbenteni." (NFT, 2012)

Ismert versében Ady Endre azt írja: „Az Úr Illésként elviszi mind, / Kiket nagyon sujt és szeret." Ez nagyon szép, ugye? De már benne van az, hogy nagyon sújt. És aztán később a versben azt olvassuk, hogy „Gonosz, hűvös szépségek felé / Száguld az Illés szekere." A legvégén pedig: „S jég-útjukat szánva szórja be / Hideg gyémántporral a Nap."

Zseninek lenni sosem volt egyszerű, Bódy életében sem volt semmi egyszerű. Két zsenivel találkoztam életemben, akit közelebbről megismerhettem, a másikuk neve Jancsó Miklós. Bódy Gáborral találkozni keserédes, fantasztikus élmény volt.

Irodalomjegyzék

Bódy Gábor (2006). *Egybegyűjtött filmművészeti írások 1.* Akadémiai Kiadó.

Bódy Gábor (2006). Önéletrajz. *In: Egybegyűjtött filmművészeti írások 1.* Akadémiai Kiadó.

Szekfü András (2019). *Így filmeztünk 2.* MMA Kiadó.

Thompson, Kristin – Bordwell, David (2007). *A film története.* Új Palatinus Könyvesház.

Bólya Anna Mária

Vujicsics Tihamér és a tradíció

Vujicsics Tihamér arca

Vujicsics Tihamér zeneszerző, népzenekutató (MTA BTK) Zenetudomaínyi Intézetében levő hagyatékának feldolgozása csupán harmincnyolc évvel halála után kezdődött meg. Egy része tíz, másik része pedig már tizenöt éve hevert az intézmény raktárában. Vajon miért nem érdeklődött a szakma a rendkívül közismert művész hagyatéka iránt? Ahogy a 2013-as hagyatékrendszerezést MA szakdolgozatban összegző Timár Zsófia megjegyzi: „A Vujicsics Tihamér halála óta megjelent kiadványok és az elmúlt évtizedben készült internetes források Vujicsics zeneszerzői és népzenei munkásságának csak töredékéről tudósítanak." Vagyis egy olyan zeneszerző és népzenekutató személye bontakozik ki a tényekből, akinek tehetségét a „bohém zenész" kategóriába való utalással elintézettnek tekintették évtizedekig. Írásunkból remélhetőleg kiviláglik, hogy a bohém attitűd mellett nagyszerű szakmai és kutatói kvalitások jellemezték Vujicsics Tihamért. Emellett pedig azt szeretnénk megvilágítani, hogy a tehetség, humor, intelligencia e sajátos keverékének jelenléte mennyiben köszönheti létét a Vujicsics Tihamér hátterét képező tradíciónak.

Vujicsics Tihamér papi családból származott, édesapja Vujicsics Dusán orthodox lelkész, püspöki vikárius volt. Pomázon született 1929. február 23-án, amikor édesapja még ott volt lelkész. 1939-ben Budára költöztek, Tihamér a Werbőczy gimnáziumba járt.[1]

1948-ban a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán Veress Sándor és Farkas Ferenc növendékeként kezdte meg tanulmányait, de 1949-ben, mint pap gyermekét eltávolították, ezért tanulmányait a Nemzeti Zenedében (Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola és Gimnázium) folytatta. Sugár Rezsőnél tanult zeneszerzést. Népzenét Kodály Zoltánnál kezdett hallgatni, állítólag Kodály felmentette óráinak látogatásától, mondván: „Már nincs mit tanulnia tőlem…". Kodály személyiségét ismerve e mondatot inkább a városi legendák körébe kell sorolnunk.

[1] Mai Petőfi Gimnázium.

Vujicsics Tihamér ezután főként szabadúszóként dolgozott. Rövid ideig az Állami Népi Együttes zeneszerzője volt, majd a Jégszínház zenei vezetőjeként is dolgozott. Rendkívül sok filmzenét komponált. Folklórkutatóként igen jelentős életművet hagyott hátra. Tervszerűen gyűjtötte a déli szláv zenei és folklórhagyományokat. A balkáni zene ismerője volt, ez mély hatást gyakorolt saját műveire is, különösen kórusműveire. Repertoárján számos filmzene, kórusmű, rádió és tévéjátékok zenéje található. A Rákóczi induló motívumvándorlásának nyomait tervezte kutatni Iránban, amikor végzetes repülőgépbaleset érte, 46 évesen. (Vargyas, 2007, 103–104.)

Arckép

Egyéniségének karizmatikus voltára utal, hogy rengeteg legenda fűződött hozzá. Ezek egy részét a szakirodalom tényként kezeli, ugyanakkor jó részük nem bizonyítható. Minden jellemezte őt, ami a kreatív személyiség sajátja: az emlékezők szerint egyéniségének fő jellemzői a spontaneitás, zsenialitás és széles körű érdeklődés voltak. Mindemellett igen erősen közösségi ember volt (Gracza, 2007, 11.). Igen erős közlési vágy élt benne. Gracza Lajos, Liszt-kutató rhapszodosznak nevezi (Gracza, 2007, 11.).[2] Jellemének fő jegye az egyenesség volt, gyorsan ráérzett és rákérdezett a lényegre, minden kertelés nélkül (Kiss, 2012, 118–133.).

A beszámolók szerint többfelé tudott figyelni. Sokan nevezték szétszórtnak, ami életvitelét tekintve sokszor igaz lehetett, ugyanakkor a munkában nagyon is koncentrált volt: társalgott, énekelt vagy ebédelt, miközben kottázott, hibát azonban nem vétett benne – ellentétben a későbbi kottamásolókkal.[3] Találóak Szokolay Sándor szavai: e stílus miatt „nem tudtak vele mit kezdeni a pedánsok" (Szokolay, 2007, 98–102.).[4]

[2] Egy pályatársa az „utolsó garabonciásnak" nevezte, és kiemelte fellépéseinek sokoldalúságát: alapfokon minden hangszeren „beszélt", több nyelven énekelt, oly nagy volt benne a közlési vágy, hogy nem ismerte az elfogultságot vagy a lámpalázat. Fellépései előtt égett a vágytól, hogy zenéjén keresztül megmutassa önmagát, nyilvánosan szóljon hallgatóihoz. Kereste a kapcsolatot embertársaival. Ezek mind a déli szláv etnikumok kommunikációs stílusának erős jellemzői.

[3] Béres János így emlékezik: „Hogy ne unatkozzak, lemezeket tett fel, amelyeket nemrég hozott Bulgáriából. Elragadtatással hallgatta és kommentálta a népzenei felvételeket: »Most figyelj!«, közben írt, énekelt, felváltva a bolgár dallamokat és készülő szerzeményét. Tüneményes és hihetetlen volt, de elkészült a művel. Pozsonyban leadtam a partitúrát, hogy másolják ki a szólamokat, és prágai fellépésre utaztam pár napra. Amikor visszatértem, és próbálni kezdtünk, hibákat fedeztünk fel – a másolatokban! Ezeket a hibátlan eredeti partitúra alapján javítottuk ki."

[4] E mondatok alátámasztják, hogy nagyon is jó zenész volt, ennek következtében és nem ezzel ellentétben a pedantéria és görcsösség hiányzott belőle.

Gondolkodásának összeszedettségét jellemzi sógornőjének mondata: „Tihamér széles látókörű, minden iránt érdeklődő, fogékony és receptív, *szélsőségektől mentes* (Gracza, 2007, 71–78, kiemelés tőlem – B.A.M.) alkat volt." (Vujicsics, 2007, 71–78.)

Igencsak könnyed típusú zeneszerző volt. Saját elmondása szerint rengeteg ötlet volt a fejében. Scholcz Péter zenekutató emlékezetében így őrződött meg: „Tihamér ugyanis evés és társalgás közben kottapapírt vett elő, és gyors mozdulatokkal, tekintetét alig véve le rólunk és az ebédjéről, zenét szerzett! Bámulatos volt, ahogyan meg tudta osztani figyelmét." Seregi László koreográfus így jellemezte: „Mozart dolgozhatott ilyen könnyedséggel." (Seregi, 2007, 64.)

Életműve nehezen sorolható be műfajokba és stílusokba, nehezen kategorizálható. Jellemzően nagy részben alkalmazott zeneszerző: Szabados György zeneszerző 137 filmzenéjét említi (Szabados, 2007, 96.). Vitányi Iván szociológus, politikus így emlékszik rá: „Mi volt róla az első benyomásom? Belülről éli át a zenét." (2007, 69–70.)

Tradíció I.

A családi tradíciót egyértelműen a polgári háttér jellemezte. Édesapja Vujicsics Dusán (1903–1990) orthodox lelkész, püspöki vikárius, a szerb identitástudat egyik fő képviselője volt. Annak a tabáni Szent Demeter templomnak volt az utolsó plébánosa, amelyet 1949-ben Sztálin születésnapja alkalmából romboltak le, és amely kulcsainak átadását megtagadta. A belgrádi ortodox teológián végezte tanulmányait kitűnő eredménnyel, „summa cum laude; sub auspiciis regis". Öccse Vujicsics Sztoján, irodalomtörténész és író (1933–2002) volt (Timár, 2014, 15).

Vujicsics Tihamér édesanyja, Budimlics Nevenka a zombori polgári Felsőbb Leányiskolában végzett. Ősei Szarajevóban voltak ismert, gazdag kereskedők, mielőtt a Bácskába költöztek. A család oldalágon rokonságban állt a Vitkovics famíliával, melyhez az egri szerb–magyar költő, Vitkovics Mihály (1778–1829) is tartozott (Timár, 2014, 15).

A Vujicsics család a Balkán-félsziget értelmiségét képező társadalmi rétegből érkezett. Vujicsics Sztoján szerint a Vujicsics család ősei apai ágon Csarnojevics Arzén pátriárkával érkezve Baranyában telepedtek le a 17. század végén. A Vujicsics-családban voltak kereskedők, tanítók, papok, a felmenők között volt Vitkovics Demeter egyházi író és történész is. Figyelemreméltó, hogy már a 19. században számos szerb könyv és folyóirat előfizetői között szerepelnek a család tagjai. A Jugoszláviában maradt rokonságból egy esperesről tudunk, a Vujicsics-fivérek keresztapjáról: Stevan Đurđevićről (Vujicsics, 1999).

A Vujicsics család tulajdonképpen a szerbség kulturális központját képező Buda és Pest szellemi vezetője volt, vagyis a meglehetősen szűk körű szerb értelmiség feje a monarchiában. (Bólya, 2015, 71; 104)[5]

Pomogáts Béla irodalomtörténész és Petrovics Emil zeneszerző is képszerűen idézi a Vujicsics-otthon sajátos polgári miliőjét. „A Vujicsics családot, kivált Tihamért és Sztojánt, valamiféle békevilági hangulat vette körül: az 1918-ban megbukott monarchia hangulata, egy olyan letűnt világé, amelyben egyformán otthonra talált szerb és magyar." (Pomogács, 2007, 59–62.; Petrovics, 2007, 55–58.)

Vujicsics Tihamér családja telhát konzervatív, a szó társadalmi, kulturális, polgári értelmében, vagyis a polgári, keresztény közeg örököse.

A szerb nemzetiségi lét sajátosan keveredett családjukban a polgári kultúrával. 1948-tól a polgári családok meghurcolása őket is elérte. Vujicsics Sztoján visszaemlékezése szerint: „Apám 1939-ben Budán a régi rácvárosi, tabáni szerb templom lelkésze lett – s utolsó papja is: a templom a háborúban megsérült, 1949-ben a kommunista önkény lerombolta. Láttam a templom lerombolását Sztálin hetvenedik születésnapjára. Ma is fájó emlék. Ekkor 1946-tól már Pesten éltünk, de családunk sohasem rendezhette régi életét."

Tradíció II.

A polgári tradícióhoz azonban egy olyan tradíció is társult, amely ekkor már régen nem volt a polgári közeg sajátja: Vujicsics Tihamér édesapjáról élénk képet fest Baross Gábor karnagy: „Családunk jó kapcsolatban volt a Vujicsics családdal. Emlékszem, édesanyám Tihamér édesanyjától kapta a pirog nevű ételkülönlegesség receptjét. Szerettünk náluk lenni, kulturált, megragadó volt a család kedélyes légköre. Egy alkalommal, amikor ebédre voltunk hivatalosak, az estébe nyúlt a vendégség. Ekkor Dusán bácsi levetette reverendáját, esperesi keresztjét és piros cingulusát, civilbe öltözött, és két fiával szerbül, pajzán sokác népdalokat énekelt." Vagyis ebben a családban a polgári élet a déli szláv élő folklórral és balkáni temperamentummal társult (Baross, 2007, 11–12.).

A családban a budapesti polgári miliőhöz képest szokatlan módon jelen volt a tradíció a szó folklórra utaló értelmében is. A család néprajzi értelemben is rendkívüli konzervativizmussal őrizte régi hagyományait: a szerb kultúrát és

[5] Lásd: pl. a Srpska Matica kiadót is Pesten alapították meg. https://www.maticasrpska.org.rs/en/matica-srpska (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.) Még a 19. században elindult macedóniai könyvnyomtatás is Budához kapcsolódik.

szokásokat. Nem csupán a fenti jelenetből, hanem más forrásokból is tudjuk, hogy az ünnepi kólókban teljes természetességgel vettek részt. A táncarchaizmust jelentő lánc- és körtáncforma, a kóló, a 19. századtól a *hazai déli szláv kisebbségek kultúrájának megkülönböztető jegyét jelentette* (Réső, 1866).

Tihamér egészen régies dalanyaghoz jutott már a családjában is. Az első dallamokat még egészen fiatal korában nagyanyjától jegyezte le, aki 80 évesen sok népdalt tudott, és nagyon szívesen énekelt is (Timár, 2014, 19.).

Minden bizonnyal ebből az örökségből származik Vujicsics Tihamér temperamentuma. Baross Gábor, karnagy: „A Trojka eszpresszóban, ma is emlékszem. Egy műről mondott véleményt – szenvedélyesen és keresetlen szavakkal. A mellettünk lévő asztalnál két koros hölgy megbotránkozva hallgatta a tirádát. Amikor barátom ezt észrevette, felugrott, meghajolt, és ugyancsak keresetlen szavakkal kért elnézést. Sokszor találkoztunk presszókban. Ha Tihamért elkapta a hév, nem volt tekintettel környezetére." (Baross, 2007, 21–22.) Ez a délvidéki, balkáni temperamentum is a családi örökség része volt.

A déli szláv zenei és tánctradíció erősen jelen van a családban, amely a monarchia polgári miliőjével társult. A kettő ilyen egybeesése a 20. század derekán igen ritka volt, úgy a Balkán-félszigeten és a magyar kultúrában is: Vujicsics Tihamér egyfelől a polgári, keresztény közeg, másfelől egy régiesebb, balkáni, a tánccal sokkal szorosabb kapcsolatot ápoló tradíció örököse.

Tánccal való kapcsolat

Tánckutatóként igencsak magragadott Vujicsics Tihamér életművének tánccal, mozgással való kapcsolódása, ami az eddig említetteknek is következménye. Szokolay Sándor zeneszerző soraiból kiviláglik, hogy V. Tihamér zeneiségét mennyire áthatotta a mozgás: „Ha valaki látta, hallotta, *nem tudott mozdulatlan maradni* (Gracza, 2007, 98–102, kiemelés tőlem – B.A.M.), vibrált, sistergett körülötte a levegő; nyilai a leghidegvérűbb embert is eltalálták." (Szokolay, 2007, 98–102.)

Figyelemreméltó, hogy Tihamér zenei tehetségének egyik legtalálóbb leírása éppen egy koreográfustól, Novák Ferenctől származik: „Már akkor megfigyeltem, ami később, amikor együtt dolgoztunk, bizonyosság lett: hatalmas zenei ötletmennyiség volt benne felhalmozva, amit elképesztő improvizációs készséggel tudott »lehívni«." (Novák, 2007, 51–52.)

Korniss Péter fotográfus tánccal kapcsolatos fotójáról (*Elindultam világ útján. Magyar népszokások* című könyve) ezt mondta Vujicsics 1975-ben: „Lefényképezted, mekkorát ugrik egy legény. Fényképezd le azt is, mitől ugrik ekkorát?" Ezen Korniss el is gondolkodott, és később változtatott látásmódján

(Korniss, 2007, 47–48.). Vagyis Tihamért a mozdulat eredője és a tánc kulturális kontextusa is érdekelte.

Zenéjének extatikusságáról egyértelműen a táncosság és emellett egy 1970-es évekbeli macedón adatközlő szavai jutnak eszembe, aki így beszélt: „ha meghallom az éneket vagy zenét a rádióból, elkezdek táncolni. Ha menyegző van, nem bírja ki a lábam, táncolok, csak táncolok, azután másnap meg csak ülök vagy fekszem, annyira fáj a lábam." (Pajtondzhiev, 1973) Eperjessy Ernő néprajzkutató írja: „Előfordult, hogy a kocsmában a falusi zenészek már kidőltek, akkor beállt helyettük, és folytatta a muzsikát. Ma is előttem van a kép, amint az 1960-as évek végén a Központi Tisztiházban, az egyik legrangosabb budapesti helyen tartott délszláv bál parkettjén ül középen, és fújja-fújja, körülötte pedig méltóságteljesen járják több százan a csendes kólót." (Eperjessy, 2007, 86–87.)

A tánchoz való kapcsolódás világlik ki Vujicsics zenéjének egy különleges jellemzőjéből. Ez pedig a kortárs populáris zenéhez, tánczenéhez való viszony. Ez fakadhat déli szláv kapcsolataiból is, hiszen az akkori Jugoszláviában és később is a kivált tagállamokban jellemző a népzene és populáris zene, tánczene kereszteződése sőt szimbiózisa (Timár & Bólya, é. n.). Nem elhanyagolandó a tény, hogy a magyar popzenei életben milyen erős szerepet játszottak a balkáni származású zenészek, akiknek nagy részére jelentős hatással volt Tihamér (Szegő, 2019, 187–202.). Ehhez kapcsolható még egy sajátosság: az akkori komolyzenei életet tekintve Vujicsics zenéjének különleges jellegzetessége volt a rendkívül improvizációs készség (Szokolay, 2007, 98–102.).

Eredics Gábor, népzenész, a Vujicsics Együttes vezetője erről így vélekedik: „Vujicsics Tihamér ma is megdöbbentően korszerű. Ez annak a zseniális megérzésnek köszönhető, amellyel – véleményem szerint – előre látta, hogy a népzenei hagyomány továbbélésének igazi útja a tudományos kutatással és a színpadi zene- és táncművészettel szoros kapcsolatot tartó, mégis autonóm, *funkcionális és élő népzenei gyakorlat* lehet: mai nevén a táncház-népzenei mozgalom." (2007, 89–91.)

Ahogy Vujicsics Tihamér egyéniségéről, szóhasználatáról ez a mondat körvonalazódhat bennünk: „Megtáncoltatlak én."

Vujicsics Tihamér tradíciója

A tradícióval való szoros kapcsolata révén, ugyanakkor kommunikatív emberi kvalitásai miatt Vujicsics *az ideális néprajzi gyűjtőt* testesítette meg. Kricskovics Antal koreográfus így ír magyarországi délszláv anyaggyűjtésükről: „A kivitelezésre 1953–1954-ben került sor. Az országot hat régióra osztottuk,

és a Délszláv Szövetség támogatásával az engedélyek beszerzése után a nyugati végeken, Péterfán (Gradisće) kezdtük meg a gyűjtést. Első utunk mindig az iskolába vezetett, ahol rendszerint megszállhattunk, majd a kocsmák következtek. Tihamér ilyenkor elővette zsebéből később híressé vált kis furulyáját, és rázendített egy népdalra. Ezzel megtört a jég, az emberek körénk gyűltek, folyt a dal, zenészek kerültek elő, táncolni kezdtek. Mi velük énekeltünk, táncoltunk és ittunk. Tihamér azonnal feljegyezte a számára ismeretlen dallamokat, én először a lábam »emlékezetére« bíztam magam, majd késő este jegyeztem le a látott, tanult lépéseket. Hol voltak még akkor a mai kép- és hangrögzítő eszközök! Ezzel szemben meg kell jegyeznem, hogy akkoriban, jó fél évszázaddal ezelőtt, még élt egy századfordulós generáció, tanúja egy olyan kultúrának, amelyet azóta csaknem elsöpört az úgynevezett civilizáció. Kultúrájuk e részét sikerült megmenteni az utókornak." (Kricskovics, 2007, 49–50.)

Járta a Dráva-mentét, Baranyát, Bácskát, együtt keresték fel a szórványban élő szerbeket Csongrádban, Battonyán, Pest környékén és másutt. A Mura menti horvátoknál, majd az ország nyugati peremén elő gradisćei horvátok és szlovének között is gyűjtött. Amíg ő a zenét, a dallamokat rögzítette, Kricskovics újratáncolta a tanult kólók lépéseit (Eperjessy, 2007, 86–87.).

A népdalgyűjtést fiatalon kezdte, Bartók példáját követve. Bejárta Magyarország tájait, gyűjtött sokác, szerb, bunyevác, szlovén népdalokat. Adatközlői nagyon szerették, s amikor 1975-ben a damaszkuszi repülőszerencsétlenség áldozata lett, sokan még éltek az idős nótafák közül, akik megsiratták (Vujicsics, 2007, 71–78.).

A déli szláv népzene, valamint az albán, görög, török, jürük, balkáni cigány gyűjtések mellett a folklór területén kívül eső zenét is regisztrált: egyházi énekrepertoárt, grúz, macedón, görög és szerb ortodox liturgikus énekeket, melyeknek eltérő lejegyzését és nyelvét nagy részben ismerte. Hagyatékát tekintve még ma is óriási feldolgozatlan anyagról van szó (Broughton, 2011, 149–52.; Timár, 2014, 38–40.).

A zenéjében egyértelműen a népzene inspirációja volt előtérben, és egyfajta laza humorral és könnyedséggel ötvöződött (Baross, 2007, 21–22.).

Ugyanakkor az anyagot kutatóként is tudta szemlélni: „Mivel Tihamér több nyelvet beszélt, eredetiben élte meg a különböző népek kultúráját, ami nyitottá tette, s így felette állt minden kicsinyes ellenségeskedésnek. Zenéje ugyan délszláv kötődésű, de a magyar zenei anyanyelvi szintet mindig figyelembe vette. Halála után megjelent könyve a magyarországi délszláv népzene úttörő gyűjteménye, és ami az anyag dialektusokba osztását illeti, bartóki–kodályi szintű rendszerezése." (Baross, 2007, 21–22.)

Vujicsics Tihamér a magyarországi déli szláv zenei kultúra máig legjelentősebb kutatója. A napokban jelent meg poszthumusz művének revideált,

bővített kiadása, amely a magyarországi déli szláv népzene monografikus leírása és gyűjteménye (Vujicsics, é. n.).

Tudatosan őrizte a délszláv és a magyar zenei kultúrát, egyszersmind továbbfejlesztve azt a saját zenei világában – számára ihlető erő volt ez a forrás, és mindig a megújulást jelentette. Zenéjében a bartóki elképzelést valósította meg. Úgy látta, „Adynak, Bartóknak, Németh Lászlónak, József Attilának, Nagy Lászlónak az álma a »Duna-völgyi testvériségről« nem üres képzelgés, nem valóraválthatatlan ábránd és nem nosztalgikus elképzelés. Vujicsics Tihamér legendája, amely korai és értelmetlen halála óta csak növekedett, mint minden igaz legenda, arról beszél, hogy életünknek, valóságunknak milyennek kellene lennie." (Pomogács, 2007, 59–62.; Petrovics, 2007, 55–58.)

Vujicsics Tihamér a balkáni, sőt kelet-európai zenefolklór összehasonlító elemzésének feladatára készült. Előadásaiból kitűnt ennek tudományos terve, amit sajnos teljes egészében már sosem fogunk megismerni (Vargyas, 2007, 103–104.).

Vujicsics Bartók Béla nyomdokain haladva az összehasonlító népzenekutatást tekintette igazi hivatásának. A magyar–balkáni–keleti zenei kapcsolatok, főként a motívumvándorlások foglalkoztatták. A Rákóczi induló motívumvándorlásának nyomait kutatta, amikor végzetes repülőgépbaleset érte. Életének vége sokban rímel Bartókéra: A negyedik, bolgár ritmusról szóló harvardi előadása előtt halt meg, és mielőtt a Parry-gyűjtemény feldolgozási munkáit be tudta volna fejezni. Sorsuk még abban is hasonló, hogy gyűjteményük poszthumuszként jelenik meg évekkel haláluk után (Bólya, 2021).

Zenéje méltatlanul elfeledett, melynek mellőzöttségéről újabb diskurzusokat nyithatnánk. Jelentős és sajátos stílusú, „szerintem az akkori kortársakkal egyenlő fajsúlyú és tehetségű zeneszerző volt" (Novák, 2007, 51–52.).

Életstílusa valóban rendszeretlen volt, de munkájának eredménye nem, ahogy már említettük. Igazából *rendszeres tervekkel és munkával rendelkező* bohém volt, aki tudta az életet és saját magát is humorral szemlélni.

Garabonciás, énekmondó, költő, tréfamester?

Jellemezte őt a lazaság, tehetség, önmagáért, nem pénzért való muzikalitás és kreativitás. A görcsösség és pedantéria nem a tehetség sajátja. Vagyis a klaszszikus értelemben vett kreatív tehetség volt. *Ezt egy olyan környezettől kapta, amely egészen ritka és sajátos együttállásban volt éltetője a polgári, valamint az archaikus folklór hagyományoknak.*

Hogy meghasonlott volt-e Vujicsics? Nem tűnik annak. Inkább egy bohém életformájú művésznek, aki személyében többféle tradíciót és többféle műfajt kapcsolt össze. Ha a korszakot tekintjük, abban valóban voltak meghasonlott

énekmondók. Vagy talán inkább a tehetség által vezérelt ember volt, és az a *társadalom* volt meghasonlott, amelyben neki művészként kellett léteznie?

Bizonyos értelemben ma sem tudunk Vujicsics Tihamér korai halála fölött napirendre térni. Weöres Sándor szavaival:

„Fönn a föld,
és lenn az ég.
Mint a mesének,
most kell kezdődni nékem.”
(Weöres, 1978)

Irodalomjegyzék

Baross Gábor visszaemlékezése (2007). In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 21–22.

Bólya Anna Mária beszélget Eredics Gáborral (2021). Az MMKI Podcast adása.

Bólya Anna Mária: *Tánc a macedón szakrális hagyományban*. PhD disszertáció, 2015, 71, 104.

Broughton, Simon (2011). Plucked Strings-‘Söndörgő’ and the Lost Music of the Balkans. *The Hungarian Quarterly* 204, 149–152.

Eperjessy Ernő (2007). *In memoriam – Vujicsics Tihamér*. In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 86–87.

Eredics Gábor (2007). *Vujicsics Tihamér zenei hagyatéka*. In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 89–91.

Gracza Lajos (2007). *Előbeszéd*. In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 11.; 12.

Kiss Mária (2012). Emlékezés Sztojánra. In: Török Zsuzsa – Vujicsics Marietta (szerk.). *„A végtelenség küszöbén”: Írások Vujicsics Sztoján emlékére*. rec.iti, 118–133.

Korniss Péter visszaemlékezése (2007). In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 47–48.

Kricskovics Antal visszaemlékezése (2007). In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 49–50.

Novák Ferenc visszaemlékezése (2007). In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 51–52.

Pajtondzhiev, Gancho (1973). *Macedón néptáncok: Maleshevsko, Delchevsko, Kochansko, Sveti Nikolsko, Shtipsko, Radovishko, Strumichko és Valandovsko régiókból*. „Marko Cepenkov” Folklórintézet.

Petrovics Emil visszaemlékezése (2007). In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 55–58.

Pomogács Béla visszaemlékezése (2007). In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 59–62.

Réső Ensel Sándor (1866). *A szerbek kolo tánczáról. Magyarországi népszokások*. Kugler Adolf.

Seregi László visszaemlékezése (2007). In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 64.

Szabados György (2007). *Emlékbeszéd*. In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 96.

Szegő, Iván Miklós (2019). *The „Serbian Connection" in the Age of the Beat Revolution in Hungary.* Музикологија/*Musicology* 27/2. 187–202.

Szokolay Sándor (2007). *A kései utód*. In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak". Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 98–102.

Timár Zsófia (2014). *Vujicsics Tihamér élete és munkássága.* Muzikológia MA szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 15.; 19.; 38–40.

Timár, Mihály – Bólya, Anna Mária (é. n.). *Additions to the issues of European folklore processing in connection with the style of Sándor Timár and the Tanec Ensemble in Skopje*. Macedón Tudományos és Kulturális Közlemények, 4/1.

Vargyas Lajos (2007). *Vujicsics Tihamér búcsúcsúztatása*. In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak". Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 103–104.

Vitányi Iván visszaemlékezése (2007). In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak". Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 69–70.

Vujicsics Marietta visszaemlékezése (2007). In: Gracza Lajos (szerk.). *„Nem biccentek igent a pusztulásnak". Vujicsics Tihamér emlékére*. Balassi Kiadó, 71–78.

Vujicsics Sztoján (1999). Eredetem töredékekben. *Napút,* 1/2.

Vujicsics Tihamér (é. n.). *A magyarországi délszlávok zenei hagyományai* – Музичке традиције у Јужних Словена у Мађарској. Tankönyvkiadó.

Weöres Sándor (1978). *Repülőbaleset Szíriában (Vujicsics Tihamér emlékének).* In: Weöres Sándor *Harmincöt vers.* Magvető Kiadó.

Csatári Bence

Kis gézengúzból nagy popdíva – Koncz Zsuzsa karrierjének néhány epizódja korabeli dokumentumok tükrében

Sztárság pártállami keretek között

A „nagy generáció" beatzenekarai és énekesei olyan fokú népszerűségre tettek szert a közönség körében a hatvanas években, amihez foghatót nemigen lehetett tapasztalni az addigiak során a művészeti életben; talán Liszt Ferenc „sztársága" közelítette meg ezt a magas hőfokú rajongást és szeretetet. A Kádár-rendszerben nagyon kontrollált keretek között ugyan, de hagyták kibontakozni a beat jelenségét, ami a nyugati mintákat vette alapul nemcsak a zenei eszköztárban, de a tetszésnyilvánítás módjaiban is. Az extázis és a hozzá kialakuló mozgás- és viselkedéskultúra szinte kötelező kellékévé vált az akkori koncerteknek, a hivatalos kultúrpolitika pedig a történelmi előzmények, azaz az 1956-os forradalom és szabadságharc leverése miatti legitimitási deficit miatt igyekezett megnyerni magának az ifjúságot, amelynek legkézenfekvőbb módja egyértelműen a könnyűzene új stílusainak engedélyezése volt. A pártállam éppen azért állt az élére ennek a mozgalomnak, mert teljesen szőnyeg alá söpörni nem tudta – a nyugati rádióadók műsorainak sugárzása sem állt meg a vasfüggönynél –, és ha már így alakult, akkor úgy látta, hogy akképpen tudja legjobban befolyásolni és a szocialista erkölcsnek megfelelően saját képére formálni, ha olyan keretrendszert szab, amelyet könnyűszerrel befolyásolhat. Így kerülhetett sor a Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) megalapítására,[1] egyúttal megbízatására a szórakoztatáspolitika befolyásolására, de ennek megfelelően alakult meg az Országos Rendező Iroda (ORI),[2] a Nemzetközi Koncert Igazgatóság (NKI, közkeletű nevén Interkon-

[1] A KISZ-t hivatalosan 1957. március 21-én alapította a kádári vezetés az MSZMP akkori legfelsőbb vezető szerve, az Ideiglenes Intéző Bizottság (IIB) határozata alapján (Révész, 1997, 44–45.).

[2] Az Országos Rendező Iroda (ORI) 1958 és 1991 között működött, belföldi koncertszervező monopolcég volt, az Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság jogutódjaként. Lakatos Éva, Keszler Pál, Bulányi László, Bali György és Gál Iván igazgatóként, majd a rendszerváltáskor Gödöllői Lajos kormánybiztosként állt az élén. Mint cenzurális intézmény kiadta a működési engedélyeket, amennyiben az ORI-vizsgákon megfeleltek a művészek, illetve megállapította a fellépti díjukat. A zenészeket tudásuk alapján A, B, C és D kategóriákba sorolta, amely egyúttal meghatározta

cert),[3] folytatta tevékenységét a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV),[4] és természetesen az akkoriban még egyazon szervezetben működő Magyar Rádió és Televízió (MRTV)[5] is megkapta a maga szerepét az „ifjúsági probléma"[6] kezelésében. Ennek leglátványosabb, a hétköznapi ember számára is szemmel látható része a műsorpolitika volt, amelyen belül a *Ki mit tud?*-ok és a Táncdalfesztiválok sorozata elsöprő népszerűségnek örvendett, ráadásul nem csak a fiatalok körében. Itt tűntek fel az egész ország nyilvánossága előtt azok a beatelőadók, akik addig zsúfolt, de korlátozott befogadóképességű klubhelyiségekben tettek szert kirobbanó népszerűségre.

Egy karrier kezdete

Köztudott, hogy Koncz Zsuzsa az első, 1962-ben rendezett *Ki mit tud?*-on futott be, amikor osztálytársával, Gergely Ágival duettben elénekelte a *Gézengúz* című számot, ettől fogva ők lettek a Két Gézengúz, akiket az egész ország egy csapásra megismert. Az azonban szinte már a feledés homályába vész, hogy ezt a dalt, Ullmann Ottó zeneszerző és S. Nagy István szövegíró szerzeményét nem is ők adták elő először, hanem az akkor már profi énekesnőként működő Toldy Mária még 1961-ben,[7] mégis a nagyobb visszhangot, az elsöprő sikert a Gergely–Koncz páros zsebelte be. Az, hogy ki visz sikerre egy adott zeneszámot, számos tényezőtől függ, ami erre az esetre is igaz: többek között nem mindegy, milyen a hangszerelés, kihez mennyire illik az adott darab, azt milyen átéléssel, szuggesztióval, netán humorral vagy drámai érzékkel adja elő, és az sem utolsó szempont, hogy milyen közegben és médianyilvánosság előtt zajlik az előadás. Ezeket figyelembe véve egyértelmű Koncz Zsuzsáék

fizetésüket is. A koncerteket egyrészt a ORI maga szervezte a vele szerződésben álló zenészeknek, másrészt a muzsikusok által lekötött koncerteket előzetesen jóvá kellett hagynia.

3 A Külföldi Impresszáló Irodaként is emlegetett monopolszervezet 1960. július 1-én vette fel a Nemzetközi Koncert Igazgatóság (NKI) nevet, ténylegesen azonban csak 1961. január 1-től végzett önálló tevékenységet. Zenei berkekben röviden Interkoncertként emlegették. Komoly- és könnyűzenei tevékenységet egyaránt folytatott, a külföldi produkciókat Magyarországra, míg a magyar előadókat külföldre menedzselte, több okból is erősen változó hatékonysággal. 1988 elején, a Kádár-rendszer szigorának enyhülésével megszűnt a monopóliumuk, de tevékenységüket még a rendszerváltás után is űzték.

4 A Magyar Hanglemezgyártó Vállalatot, közismert rövidítésű nevén az MHV-t a 206/1951. számú, 1951. május 24-én kelt NT. (Népgazdasági Tanács) határozat hozta létre (*Magyar Közlöny,* 1951, 85/63, 557–558.).

5 A Magyar Rádió könnyűzenei politikájáról lásd: Csatári, 2019.

6 „Ifjúsági problémaként" Cseh Tamás említette a beatmozgalmat *A hatvanas évek* című számában: *https://csehtamasarchivum.hu/dal/classic/hatvanas-evek* (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

7 Toldy Mária (1961). *Gézengúz. https://www.youtube.com/watch?v=2LOS_zTlp7Q* (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

fölénye, ami persze az utóbbi tényezőt illetően nem rajtuk múlt, hanem azon, hogy a televíziós műsor szerkesztői – nyilvánvalóan a társszervező KISZ-szel egyetértésben – nekik osztották ki ezt a dalt, ők pedig ügyesen vitték színpadra. Hogy miért éppen rájuk esett a választás, arról jelenlegi ismereteink szerint nincsenek dokumentumok, valószínűleg ezek a felkérések is szóbeli megállapodások útján jöttek létre, és személyes kapcsolatoknak voltak köszönhetők, amelyekben a befolyásosabb szerzőknek – jelen esetben S. Nagy Istvánnak – kulcsszerepe volt. Érdemes viszont felidézni Toldy Mária emlékeit is a dallal kapcsolatban: „Szerettem a *Gézengúz*t, amit 1961-ben vettünk fel, egy évvel korábban, mint ahogy Koncz Zsuzsáék elénekelték a *Ki mit tud?*-on. Ennek a felvétele azért maradt emlékezetes, mert a szöveget jegyző S. Nagy István annál a résznél, amikor a csúzlit énekeltem nagy hajlítással, fogott egy táblaüveget, és beledobta egy vödörbe, hogy meglegyen a csörömpölés hanghatása. Akkoriban ugyanis nem voltak még számítógépes effektek, amelyekkel elő lehetett volna idézni ilyen hangokat, éppen ezért még nagyobb poén volt ez, mint amennyire manapság lenne." (Toldy, személyes közlés, 2019. augusztus 1.) A dal tehát már egy évvel a televíziós bemutatója előtt is különlegességnek számított, Toldy Mária azonban annak ellenére, hogy nem énekelhette el ezt a *Ki mit tud?*-on, Kovács Kati mellett a másik első helyezett lett a *Más ez a szerelem* című dallal, míg Koncz Zsuzsáék „csak" a KISZ KB különdíját nyerték meg, ami akkor fejenként egy-egy éjjelilámpa volt.

Annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy miért tudott az első megmérettetés után Koncz Zsuzsa a maga nemében egyedülálló karriert befutni a hazai könnyűzenei életben, fontos információkkal járulnak hozzá a korabeli dokumentumok. Az első *Ki mit tud?*-nak ugyanis a történettudomány számára is érdekes utóélete lett még megrendezésének évében, ami talán abban is szerepet játszott, hogy Koncz Zsuzsa az énekesi pályán maradt.[8] 1962-ben ugyanis Koncz Zsuzsa, Gergely Ági, Hacki Tamás, egy név nélküli tánczenekar és még jó néhány fiatal művész írt levelet a Budapest Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottsága Népművelési Osztályának színházi csoportjához, hogy számukra további fellépéseket biztosítsanak, mert nem szeretnék tevékenységüket abbahagyni a *Ki mit tud?* tehetségkutató verseny lezárulta után (BFL XXIII. 114. 171777-XI-1962). Nem tudni, hogy a tájékozatlanság vagy a személyes kapcsolataik játszottak abban közre, hogy éppen a fővárosi tanács színházi csoportjához fordultak, mindenesetre a könnyűzenészek ilyetén módon a színházi élet résztvevőivel kerültek egy kalap alá, mivel könnyűzenei csoport

[8] Ennél persze sokkal nagyobb súllyal esett a latba először az Omega együttes meghívása, amelynek Koncz Zsuzsa a jogi tanulmányai mellett vagy éppen ellenére eleget is tett. Kóbor János személyes közlése jelen tanulmány szerzőjének, 2020. január 4-én.

a fővárosi tanácsnál nem létezett. Az éppen induló beatmozgalom tagjai mindenesetre igyekeztek kihasználni a népszerűségükből fakadó kapcsolati hálót, ezért hivatalos levélben is megerősítették, hogy komolyak a szándékaik, és egyelőre továbbra is szeretnének az előadóművészi pályán maradni. Az utókor azt bizonyítja, hogy érdemes volt mozgolódniuk, mert nagy részük valóban megmaradt a könnyűzenei életben. Nyilvánvalóan nem kizárólag ez a megkeresés játszott szerepet további karrierjükben, de ez is jól jelzi, hogy a helyi hatalmi szervekként működő tanácsoknak is volt beleszólásuk a művészek foglalkoztatásába, és a velük való kapcsolattartás is segíthetett egy-egy karrier útjának egyengetésében.

Kivételezett helyzet

Egy olyan művésznek, aki eredetileg nem is erre a pályára készült, a Kádár-rendszer keretei között jó néhány buktatóval kellett szembenéznie. 1965. március 2-án például a Táncdal- és Sanzonbizottság[9] a Szörényi Levente – S. Nagy István-szerzőpárost is elutasította, amikor a Koncz Zsuzsa számára írt *Rohan az idő* című dalukat benyújtották hozzájuk. Az indoklásban az állt, hogy „jellegtelen, nem szerencsés alkotás". Ennélfogva nem lehetett sehol sem hallani, hivatalosan még színpadokon sem lehetett játszani, ahogy a rádió sem adhatta le műsoraiban. S. Nagy István beszervezése a dalszerzésbe azonban eredményesnek bizonyult, mert a Magyar Televízióban elintézte, hogy leadják egyszer a számot, annak ellenére, hogy nem volt engedélye, majd miután nagy közönségsikert aratott, sokszor meg kellett ismételni. Az MHV nyomatékos érdeklődésére végül engedélyezték a slágert a sanzonbizottságban is, így 1966-ban fel lehetett venni kislemezre (Csatári, 2015, 114.).

Koncz Zsuzsa személyisége egyhamar népszerű lett, és több évtizeden keresztül töretlenül az is maradt – ebben a Szörényi–Bródy-szerzőpároson kívül nagy szerepe volt a korabeli médiának, de még a KISZ-nek is –, énekesi karrierjének pártállami megítélése azonban tartalmazott egy kisebb hullámvölgyet. A helyzetét tovább bonyolította, hogy Boldizsár Miklós feleségeként

[9] A Táncdal- és Sanzonbizottságot 1959. június 1-én hozta létre a Művelődésügyi Minisztérium fennhatósága alá tartozó Színházi és Zenei Főigazgatóság. Tagjait a kormányzat által felügyelt zenei intézmények esetében a művelődésügyi miniszter, a rádió és a televízió esetében pedig a Magyar Rádió és Televízió elnöke nevezte ki. A bizottságot eredetileg az Állami Hangverseny Igazgatóság alá rendelték. A sanzonbizottságba 1959. szeptember 1-től a zenei szakszervezet delegáltja is bekerült, ekkortól a tagok tiszteletdíját a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége fedezte. A sanzonbizottságot végül utolsó főtitkára, Zongor Árpád oszlatta fel 1985-ben, miután belátták, hogy a könnyűzenei intézmények amúgy is elvégzik cenzurális tevékenységüket.

kultúrpolitikailag befolyásos családba került, hiszen apósa, Boldizsár Iván igen közeli kapcsolatban állt Aczél Györggyel, így joggal feltételezhető, hogy adott esetekben egy fokkal többet megengedtek neki, mint pályatársainak, amire – lévén, hogy 1970-től jóformán kizárólag Bródy János írt számára dalszövegeket – szüksége is volt. A nyelvileg többértelmű dalok interpretálásában Koncz Zsuzsa megállta a helyét, és ha valamelyik dalába mégis belekötött a cenzúra, akkor saját magától idézhetett volna, és elénekelhette volna naivan, hogy „Én nem tudtam azt kérem". De a szövegeket soha nem az előadókkal, hanem a szerzőkkel egyeztette a monopolcégként működő MHV, velük is csak kivételes esetekben, az pedig végképp ritkaságnak számított, hogy minden egyes lemezre szánt darabot magával az MHV-igazgatóval, Bors Jenővel kellett megvitatni. A híres-hírhedt – alább tárgyalandó – 1973-as *Jelbeszéd*-ügy után Bródy Jánossal ez történt.

A kutatások jelenlegi állása szerint az „ellenálló beatmozgalom" toposza minden egyes előadónál és szerzőnél külön-külön értelmezendő, számtalan árnyalata van a politikum és az adott művész viszonyának, ami ráadásul időről időre változhatott is, akár a személyes kapcsolatok vagy a két fél motivációja, akár a közpolitika módosulása okán. Ezzel összefüggésben meg kell állapítanunk, hogy Koncz Zsuzsának a *Jelbeszéd*-ügytől eltekintve szinte végig kifejezetten privilegizált helyzete volt a pártállami kultúrpolitikában: megkapta az első nyilvánosságot a médiában, azaz rendszeresen hívták az egyetlen televízióba szerepelni, a Magyar Rádió ontotta dalait – igaz, itt néhánnyal szemben cenzurális akadályt támasztottak,[10] de még így is maradt szép számmal, amit játszani lehetett –, az írott ifjúsági sajtó is intenzíven foglalkozott vele, ezenkívül az ORI rendszeresen vitte országos koncertkörútra, gyakorlatilag évente adhatott ki lemezt 1969-től, külföldre is előszeretettel ajánlották fellépni és a keleti blokk országain kívül Nyugat-Európába is eljutott koncertezni. Ezután már csak hab volt a tortán, hogy szerény hangterjedelme ellenére, és persze előadói képessége elismeréseként állami kitüntetést is az elsők között kapott a könnyűzenészek között (miközben a nála jóval szélesebb hangterjedelmű, úgyszintén kiváló előadói képességekkel rendelkező Kovács Kati tehetségét még jó ideig nem ismerték el ilyen módon). Koncz Zsuzsa kivételezett helyzetét a levéltári adatok is alátámasztják, amelyek közül megemlíthető egy, az MHV-nál végzett művelődésügyi minisztériumi revízió, amely az MHV abbéli törekvését örökítette meg, miszerint a propagandájuk minőségét külföldön is

[10] A nők harciasságáról szóló *Barbara* című számban a Magyar Rádió szerkesztői találtak kivetnivalót, és azért nem Z-sítették, azaz azért nem nyilvánították zenei műsorba szerkeszthetőnek, mert a cím szerintük a náci Németország Szovjetunióval szembeni Barbarossa-hadműveletére emlékeztetett. Bródy János erre így emlékezett: „Nekem ilyen asszociáció eszembe sem jutott." Bródy János személyes közlése jelen tanulmány szerzőjének, 2017. január 22-én.

javítani akarták. Ennek érdekében az MHV a lemeztasakjainak kivitelezésére nagyobb hangsúlyt helyezett, de az erre a célra 1968-ban fordított 124 ezer forintot a revizor a későbbiekre nézve nem tartotta elegendőnek. A még a pártállami viszonyokhoz képest is szűkös büdzsét éppen ezért a Nyugatra szánt propagandaanyagokban leginkább a komolyzenészekre fordították. Az 1968. október 26. – november 1. közötti franciaországi üzleti úton mindössze egyetlen kivételt tettek, és az éppen Koncz Zsuzsa volt; a kimutatásból kiderült, hogy a könnyű műfajt egyedül az ő felvételei és reklámanyagai képviselték (MNL OL XIX-I-4-c 131. d.).

Koncz Zsuzsa azon kivételezettek közé tartozott 1970-ben is, akik a magyarországi könnyűzenét képviselhették a cannes-i MIDEM Fesztiválon. Ebből az alkalomból még Hacki Tamás és Máté Péter dalainak exportálása került szóba a rendezvényen komolyabb formában, de ezek a próbálkozások abban az évben még nem realizálódtak. A kudarcos vállalkozásról az NKI beszámolt a kulturális tárca számára írt jelentésében (MNL OL XIX-I-4-c 141. d.). Ugyancsak Koncz Zsuzsa kiemelt helyzetét támasztja alá Pentz Zsolt, az NKI könnyűzenei osztályvezetőjének a Kulturális Minisztérium számára írt, 1975. november 18-án kelt útijelentése, amelyben arról számolt be, hogy Karel Gott Magyarországra hozatalán kívül a csehszlovákiai monopol partnercéggel folytak tárgyalások magyar szólisták és csehszlovákiai zenekarok koprodukciós rádiófelvételének ügyében, ami annak kapcsán merült fel, hogy Koncz Zsuzsának akkorra már elkészült egy ilyen típusú hanghordozója (MNL OL XIX-I-7-g 12. d. 9. t. 18421/1975). A sok NKI-kiajánlás közül pedig megemlíthető a szintén Pentz Zsolt által 1975. május 26-án a Kulturális Minisztériumnak írt jelentés, amelyből megtudható, hogy Koncz Zsuzsát, a Geminit, valamint Hacki Tamást és együttesét, az Ex Antiquist tervezték kiküldeni a Szovjetunióba, ami meg is valósult. Az irat érdekes módon megjegyzi, hogy a szovjet könnyűzenei szakemberek – akik minden bizonnyal ekkorra már belátták, hogy importra szorulnak – az előre meghatározott terven felül kérték ezt a három előadót úgynevezett esztrádműsor szolgáltatására (MNL OL XIX-I-7-g 12. d. 9. t. 17759/1975). Persze egy külföldi kiküldetés még alapvetően nem számított kivételezett helyzetnek (bár a legtöbb pop-rockzenésznek a legszűkebb értelemben vett élvonalon kívül ez sem adatott meg), de amikor ez már szinte előre modellezhetően és jól kiszámíthatóan rendszeressé vált, az azt jelentette, hogy az adott művésznek jóval több engedményt tesznek, mint pályatársainak.

A Koncz Zsuzsáról szóló visszaemlékezésekben is visszatérő motívum az énekesnő kivételezett helyzete. Bencze Márta[11] táncdalénekesnő, aki Koncz

[11] Bencze Márta (1937) táncdalénekes, a hatvanas évek közepén ismert és népszerű előadó, 1965 szilveszterén tűnt fel *Csak fiataloknak* című számával. A dalt az Atlantis együttes kísérte, kislemezen

Zsuzsánál mintegy egy évtizeddel idősebb generációhoz tartozik, meglehetősen kritikus, ámde minden bizonnyal igaz képet festett Koncz Zsuzsáról: „Borzasztóan zavaró volt, hogy amikor a legjelentéktelenebb falvak kultúrházaitól a különböző községi és városi művelődési házakig bejártuk Magyarország minden zegét-zugát, hogy fellépjünk, rendszeresen beleütköztünk abba, hogy szinte mindenhol tartanak maguknál Koncz Zsuzsa-lemezeket. Amikor rákérdeztem, hogy tényleg ennyire szeretik-e a fiatalok Koncz Zsuzsát, akkor jellemzően azt a választ kaptam, hogy dehogy, de a KISZ kötelező módon előírta nekik, hogy meg kell venniük a Koncz Zsuzsa-lemezeket, nyilvánvalóan azzal a szándékkal, hogy jól fogyjanak. Ez a beszédes tény, azt hiszem, mindent elárul az »üldözött« énekesnőről, akinek sorra jelenhettek meg kis- és nagylemezei, rendszeres vendége volt a televíziónak, a rádiónak és folyamatosan ellátták kül- és belföldi rangos fellépésekkel. Mindezt persze részben nem a saját jogán, hanem a férjén keresztül, az apósa[12] miatt kapta meg.” (Bencze, személyes közlés, 2021. július 14.)

Jelbeszéd az életünk

Koncz Zsuzsa Kádár-korszakbeli pályájának egyetlen komolyabb törése a *Jelbeszéd*-ügy volt 1973-ban. Koncz Zsuzsa szólólemezét, rajta a címadó *Jelbeszéd* című Illés Lajos–Bródy János-szerzeménnyel az MHV kiadta, ám a rádiónál skrupulusok fogalmazódtak meg a szám szövegével szemben, ami kimondva-kimondatlanul egyebek mellett a cenzúrát és némi áthallással a szocialista jelszavakat állította pellengérre, legalábbis virágnyelven. A szemfüles elvtársak érzékszervei azonban erre voltak kihegyezve, észrevették a kritikus mondatokat, és mivel a rádiót jóval többen hallgatták abban az időben, mint ahányan a lemezeket, a rádió szerkesztői – pártállami szempontból érthető módon – jóval szigorúbb műsorpolitikát folytattak, s így ezt a számot és a lemezen található többit sem tűzték műsorra. Az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és

is megjelent. A dal lett Komjáthy György azonos című rádióműsorának szignálja. 1966-ban a *Világ Ifjúsága* című lap az év tíz legnépszerűbb táncdalénekese közé választotta. Mintegy 10 kislemez és 60 rádiófelvétel őrzi dalait. Pályafutását 1985-ben fejezte be, utána varrónőként dolgozott, ő készítette több énekesnő fellépőruháját is.

[12] Boldizsár Iván (1912–1988) író, újságíró és politikus volt. 1945 és 1948 között a Nemzeti Parasztpárt képviselőjeként, valójában már a kommunisták egyik fő támogatójaként dolgozott. 1947-től külügyi államtitkárként tevékenykedett, tagja volt a párizsi béketárgyalásokon részt vevő magyar küldöttségnek. A *Magyar Nemzet* szerkesztőjeként és újságíróként Rákosi Mátyást és a személyi kultuszt támogató cikkeket írt, de a Kádár-rendszerben is több lap főszerkesztője volt. Fia, Boldizsár Miklós (1945–2003) drámaíró és dramaturg Koncz Zsuzsa férje volt, *Ezredforduló* című drámája nyomán készült az *István, a király* című rockopera.

Kulturális Osztályának könnyűzenei referensét, Kőháti Zsoltot keresték meg ez ügyben, aki végül intézkedett is: az üzletekbe szállított lemezeket visszavonták, megsemmisítették a raktáron lévőkkel együtt, ám az addigra már eladott mintegy ötvenezer példány ottmaradt a vásárlóknál, és ma is közkézen forog belőlük néhány (jelen sorok írója is büszkélkedhet eggyel). Bors Jenő a pártközpont szerinti „túlzott liberalizmusa" miatt pedig abban az évben szokásos prémiumának csak a felét kaphatta meg (Sebők, 2002, 157–159.; Szőnyei, 2005). A teljes igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy a lemez betiltása után szinte rohamtempóban felvehették az újabb, immáron 1974-es megjelenésű Koncz Zsuzsa-lemezt, tíz év múltán pedig a *Jelbeszéd*et változatlan tartalommal és formában újra kiadta az MHV, amire a magyarázat az lehetett, hogy 1983-ban ismét Aczél György volt az MSZMP KB kultúrát felügyelő titkára, míg a retorzió évében, tíz évvel korábban ugyan szintén ő volt, de az új gazdasági mechanizmus 1972-ben kezdődött visszarendeződési folyamata miatt ekkor már ingott alatta a szék, s 1974-ben le is váltották erről a pozíciójáról. (Az más kérdés, hogy a Minisztertanács elnökhelyetteseként 1974 és 1982 között is megmaradt a befolyása.)

Annak ellenére tehát, hogy Koncz Zsuzsa egyik oldalról nézve a pártállami intézményrendszer által elfogadott, támogatott és sztárolt énekesnő volt – az általa előadott dalok művészeti értéke természetesen kimagasló, ami javarészt Szörényi Leventének és Bródy Jánosnak köszönhető, de az Illés és a Fonográf más tagjai is szereztek neki dalokat, két önálló album *(Valahol, Menetrend)* kifejezetten Tolcsvay László zeneszerzői vénáját dicséri, a nyolcvanas évek közepétől pedig Bornai Tibor lett a zeneszerzője a KFT-ből –, másik oldalról tekintve el kell mondani, hogy számos rendszerkritikus dalt adott elő, amiért szövegíróként általában Bródy János vállalta a felelősséget, hiszen a pártállami apparatcsikok leginkább a szövegekben keresték a támadni valót. Néhány szerzeményt ezek közül érdemes kiemelni, már csak a cenzúra, illetve annak kijátszási metódusának vizsgálata okán is. Az *Ez az a ház* című opus, amely az Omega együttes kíséretében szerepelt az első magyar nyelvű, *Ezek a fiatalok* című 1967-ben kiadott beatnagylemezen is (Koncz Zsuzsa az Omegával kezdte a beatzenekarokkal való éneklést, azután pártolt át az Illéshez, de játszott a Metróval is), a Kádár-kori Magyarországra utal, s a dalban szereplő házban elhelyezkedő kis szobák a szocialista tábor országait is jelenthetik. A társadalom keresztmetszete és a fridzsiderszocializmus jellegzetessége is kimutatható a ház harmadik emeletén lakó ősz úr személyében, aki senkivel nem konfrontálódik, és a szöveg szerint ez biztosítja a megélhetését. Kézenfekvő, hogy ez a ház a haza metaforája is lehet, ahol „semmi se változik", amelynek „ablakain kívül zúg a nagyvilág", ahogy az akkori Magyarországon is sokan úgy érezték, hogy a vasfüggönytől keletre lévő országok

el voltak zárva a nagyvilágtól. Bródy János a besúgók szinonimájaként is sokszor emlegetett házmester nénikét zsémbesnek ábrázolta, ami szintén nem volt véletlen. Az *Én nem tudtam azt kérem* című dal megütötte nemcsak a cenzorok, de még a rendőrség ingerküszöbét is, annak ellenére, hogy még a televízióban is bemutatták. Ebben ironikus formában elég egyértelmű utalások vannak a kommunizmus erőszakosságára és hazugságaira: „Én nem tudtam azt kérem, hogy sárga a rózsa / Akkor is, ha van még, ki vörösnek mondja / És azt sem tudtam, kérem, mert jól eltitkolták / Hogy a világon legszebb hely Magyarország." A következő sorok pedig már jóformán direkt politizálásként hatottak: „És azt sem tudtam, kérem, hogy kocsiban ülve / A jobbról jövőnek van mindig előnye / De nem mondták meg azt sem, hogy balról is jönnek / Elromlott a fékjük, és nekem is jöttek."

Bródy János a Fonográf indulása körüli időszak Koncz Zsuzsa miatti konfliktusoktól sem mentes szakaszát ugyancsak felidézte: „Erdős Péter azt szerette volna, hogy előbb adjon ki az MHV nagylemezt Koncz Zsuzsának, amit a Fonográf kísér, és csak utána jelenjen meg az első Fonográf-lemez. Ezt Levente határozottan ellenezte, mert semmiképpen nem szerette volna, ha mi Koncz Zsuzsa kísérőzenekarává váltunk volna, de Zsuzsának ekkor még csak körvonalazódott a Korál nevű együttese. Koncz Zsuzsa legelső, *Volt egyszer egy lány* (1969) című nagylemeze után – amelyre még több szerző írt dalokat – pedig megállapodtam vele, hogy a jövőben kizárólag én írom neki a szövegeket. Ehhez sokáig tartottuk is magunkat, ő pedig hűségesen tolmácsolta a gondolataimat. Így én azon az álláspontón voltam, hogy teljesen mindegy, hogy a Fonográf vagy Koncz Zsuzsa lemeze jelenik meg előbb, a lényeg, hogy mindkettő megjelenjen. Levente egyébként erre nagyon érzékeny volt, és többször felindultan mesélte nekünk, hogy Erdős Péter először Koncz-lemezt akart, és csak azután Fonográfot. Engem Erdős közelebb érezhetett magához, mert nekem ilyeneket soha nem mondott."[13]

Bródy János elmondása szerint a *Jöjj, kedvesem* – akár a Fonográf, akár Koncz Zsuzsa előadásában – mindamellett, hogy szerelmes dalként is felfogható, kifejezetten a határon túli magyarok körében vált népszerűvé, ami a Kádár-rendszerben tabutémának számított. „Amikor eljutottunk egy-egy romániai turnénkon magyarok lakta területekre, azt vettük észre, hogy ezt a dalt mindenki tudta kívülről, és a refrént könnyes szemmel énekelte. A szövegben magánéletiként megjelenő vigasztalás ugyanis ebben a kontextusban politikaiként hatott, mégpedig úgy, hogy az elszakított országrészek hozzánk,

[13] Csatári (2017, 56.) írja: Szörényi Levente is megerősítette azt, hogy nagyon nem tartotta korrektnek, hogy húsz év után derült csak ki, hogy az Illés együttes lemeze volt Magyarországon az első aranylemez.

az anyaországhoz, és egyúttal egymáshoz is tartoznak" (Csatári, 2017, 62–63.) – fogalmazott a szövegíró. De az igazán nagy slágerek mellett Koncz Zsuzsa számtalan olyan nótát is énekelt, amelyek könnyen dekódolható áthallásokat tartalmaztak nemcsak a társadalom, hanem az erre külön kihegyezett fülű pártállami cenzorok számára is, mégis különböző okokból kifolyólag engedték őket lemezre venni vagy a rádióban játszani. Az egyik ilyen lehetséges indok maga a kimagasló profit volt, amit ezek a dalok szépen termeltek az MHV, kisebb mértékben a szerzők számára is. Az előadóknak viszont a legkevésbé, mert nagyjából a hetvenes évek közepéig Magyarországon – a keleti blokk gyakorlatával megegyezően, de a nemzetközi joggal teljesen ellentétes módon – nem létezett előadói jogdíj, a lemezeken hallható énekesek mindössze percdíjat kaptak a dalok felénekléséért, és teljesen mindegy volt, hogy mennyit adtak el egy adott LP-ből, őket ezzel kifizetettnek tekintették. Ez az énekesek számára megalázó gyakorlat az exkluzív szerződések kései bevezetésével kezdett eltűnni, de ebben is csak a különösen megbecsülteknek lehetett részük – egy idő után Koncz Zsuzsa és a Fonográf is közéjük tartozott. Bors Jenő tehát azért engedélyezhette a többértelmű szövegvilággal rendelkező dalokat, mert egyrészt éppen a különböző értelmezési mezők miatt védhetőnek gondolta ezeket a dalokat a cenzorok előtt – ebben többnyire igaza lett –, másrészt ő maga is cenzorként lépett fel Bródyval szemben, és mivel mindketten jól ismerték a fennálló helyzetet, tudták azt is, hogy némi engedmény, fazonigazítás és egyeztetés után ezek a lemezek megjelenhetnek, az MHV-nak pedig jelentős bevétele lesz belőle.

Lehetetlen maradéktalanul felsorolni a Koncz Zsuzsa által énekelt rendszerkritikus dalokat, már csak a Bródy-dalszövegek többértelműsége miatt is, hiszen a szerző bármikor védekezhetett azzal, hogy ő nem abban az értelmezési keretben gondolta el a zeneszámot, ahogy azt a cenzorok tették. Így a két fél eredményes kompromisszuma esetén ezek hivatalosan már nem is számítottak problémásoknak, másrészt az utókor talán még többet is bele tud gondolni ezekbe a dalokba – amire talán még Bródy János is azt mondaná, hogy „gondolta a fene". Mégis, érdemes röviden felsorolni – a teljesség igénye és különösebb rendszerbe foglalás nélkül – azokat a darabokat, amelyeknél hol egyértelműen, hol mélyebb rétegekben, de beigazolódik a pártállami rendszerrel szemben megfogalmazott kritika. Az ide tartozó zeneszámok közül néhány: *A telefon*, *Kelepce*, *Ha én rózsa volnék*, *Hol zöldell a rét*, *A gondolat*, *Kisfiú*, *Nem kérek áldást*, *Védd magad*, *Száz év*, *A metró*, *Légy óvatos*, *Mindenki egyetért*, *Holnapra kész*, *Szólj, kedvesem*, *Különvonatok*, *Előrejelzés*, *Esti közvetítés*, *Nem igaz*, *Szaloncukor*, *Szabadság, szerelem*, *Ha fordul a világ* és *A város közepén*. *A telefon*ban szereplő „Vigyázz, ha telefonálsz / vigyázz, kedvesem / A telefon ismeri jól / az életem" refrén egyenesen az állambiztonsági

lehallgatásokról is szólhat, éppen ezért a szerzőnek akkoriban nyilvánvalóan az elsődleges jelentésre kellett helyeznie a hangsúlyt, ha a cenzúra érdeklődött a szöveg magyarázatát illetően. A „Néha kitör a botrány, / a telefon nem hallgat el" sorok azonban még jobban megerősítik az emberben azt az érzést, hogy a lehallgatásokról is szólhat a dal. Ugyanígy a pártállami megfigyelés is lehet a témája a *Kelepce* című számnak, amelynek első versszaka úgy szól, hogy „Csak annyit mondok, emberek / vigyázni kéne / A város minden pontján / van már kelepce."

A népdalos ihletésű, sokáig elhallgattatott *Ha én rózsa volnék* című nótában benne van a tolerancia a kapumotívumban, amely mindig nyitva állna, továbbá a nyíltság, valamint a sokféle értelemben vett tisztaságra való törekvés az ablakhasonlatban. Az utcán végigvonuló tank a szövegben egyértelmű utalás nemcsak 1956-ra, hanem az 1968-as prágai bevonulásra is. A szám végére került zászlómotívum pedig a függetlenség, az autonómia kívánalmának kinyilatkoztatása. A *Hol zöldell a rét* című Koncz Zsuzsa-számban az „Odamennék, hol zöldell a rét, és talán boldog lennék" sorok az elvágyódást jelenítik meg, de nemcsak a városból, hanem tágabban értelmezve magából a szocialista rendszerből is. *A gondolat* című Koncz Zsuzsa-dal talán legelgondolkodtatóbb sora az, hogy „A gondolat, a gondolat / az, ami végül összetart", hiszen ebben benne van az is, hogy az ember csak a gondolataiban lehet szabad. A *Kisfiú*ban megjelenő kiszolgáltatottság, illetve a *Nem kérek áldást* dacossága ugyancsak értelmezhető a rendszerrel való szembenállásként. Utóbbiban a sokat dohányzó „atyáról" akár Kádár János is eszébe juthat az embernek, akitől az énekesnő nem fogadja el a szentbeszédet sem, és aki már nem tilthatja meg, hogy az emberek mit gondoljanak. Tréfás állatnevekbe bújtatott, de annál komolyabb társadalmi kritika jelenik meg a szintén 1977-es Koncz Zsuzsa-számban, a *Védd magad*ban, a *Száz év*ben pedig Mars alkirály és Kádár János személyazonosságához alig férhet kétség, ugyanis a szöveg szerint az, aki a „kedvében jár / mind gyáva és áruló". A *Metró* a demokratikus ellenzék nótája is lehetne, hiszen a szövegben az áll, hogy „nincs jobb megoldás, le a föld alá", miközben „szigorúan őrzött a biztonsági sáv". A *Légy óvatos* nemcsak két egymást szerető ember intelme, hanem megjelenik benne a rendszertől való félelem is, ahogy a *Mindenki egyetért*ben szintén helyet kap a brezsnyevi pangást kritizáló felütés a „Mondtam, hogy ne álljunk egy helyben, míg alattunk a Föld forog", ahogy a „Mindenki egyetért velem, csak engem nem ért senki sem" sorokból a rendszerkritikus ellenzék kitaszítottsága tapintható ki.

A *Különvonatok* című szám egyértelműen a magyar történelem nehéz sorsú időszakait, többek között a holokauszt és a kommunizmus tragikus éveit jelenítette meg, noha utóbbiról 1981-ben még tilos volt beszélni. Az 1985-ös

Újhold című Koncz Zsuzsa-nagylemezen az *Előrejelzés* a politikai bizonytalanságot is jól érzékelteti, ahogy az *Esti közvetítés* pesszimizmusa kifejezetten váteszi: „De csapatunk már nincs fölényben és kapkodó a játék." Ugyanezen a lemezen a *Nem igaz* című szám a kommunista rendszerből való kiábrándultságot mutatja, amikor Koncz Zsuzsa azt énekli, hogy „Nem igaz, hogy rajtad kívül senki meg nem véd", a *Szaloncukor* pedig a rezsimbe való belenyugvást kritizálta. Már közvetlenül a politikai változások előestéjén készült az 1988-as *Fordul a világ* című Koncz Zsuzsa-album, amelyen a *Szabadság, szerelem* és *A város közepén* című számokon kívül a *Ha fordul a világ* is jelezte, hogy a fordulat és a pártállami rendszer bukása talán már nincs messze.

A pártállam óvó szeme

Koncz Zsuzsa munkásságáról, tevékenységéről több alkalommal is született feljegyzés a pártközpontban és a kulturális tárcánál a Kádár-rendszerben, legtöbbször azonban nem úgy, hogy kifejezetten az ő művészetét elemezték, hanem egy-egy történés vagy felvetés, netán helyzetjelentés kapcsán. Ide tartozik az, amikor Kőháti Zsolt a Kulturális Minisztérium átiratára reagálva a párt 1974-es közművelődési határozatára utalt 1976-ban. Feljegyzésében[14] megemlítette, hogy ezentúl a könnyűzene egyes ágai kaphatnának állami támogatást. Jellemző módon azonban ezt nem az anyagiakra értette – pedig rengeteg bevételt termelt a könnyűzene a korabeli „kulturális alap"-nak –, hanem az állami kitüntetésekre. Meg is változott a pártállam kitüntetéspolitikája, a következő évben már Koncz Zsuzsa, Presser Gábor és a Benkó Dixieland Band is kaptak állami kitüntetést, Koncz Zsuzsa Liszt Ferenc-, Presser Gábor Erkel Ferenc-díjat kapott 1977-ben,[15] valamint Benkó Sándor és zenekara 1977. augusztus 20-án kapta meg a Szocialista Kultúráért kitüntetést (Koltay, 1982, 119.). Koncz Zsuzsa tehát a legelsők között kapott elismerést a könnyűzenei énekesnők között, pályatársai között pedig megoszlott a vélemény ennek megalapozottságát illetően. Szörényi Levente – aki a beatmozgalom első számú zeneszerzőjének tekinthető, hozzáértéséhez tehát kétség sem férhet –

[14] Kortársaihoz képest számos felvilágosult – és korát megelőző – elképzelést fogalmazott meg Kőháti Zsolt már 1976-ban ebben az iratban. Többek között kifejtette, hogy a sanzonbizottság teljesen funkcióját vesztett testület, ezért meg kellett volna szüntetni. Állítását azzal támasztotta alá, hogy ennek az intézménynek a döntései nem voltak kötelezőek egyik szórakoztatóipari intézményre sem, ráadásul a rádió és az MHV a sanzonbizottság által elfogadott számok egy részét még ezen túlmenően, saját hatáskörében negligálta. MNL OL M-KS 288. f. 36/1976 18. ő. e. 1–5. (MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztály iratai, 1967–1988).

[15] Jávorszky és Sebők (2005, 414.) és Tardos (1974) leírása.

egyenesen arra a megállapításra jutott Koncz Zsuzsa kitüntetésével kapcsolatban, hogy nem lett volna szabad elfogadnia ezt a díjat, elegánsabb lett volna önkritikusan és szerényen visszautasítania, ahogy tette Bob Dylan is az irodalmi Nobel-díjjal. Elmondta azt is, hogy az alig egy oktáv hangterjedelemmel rendelkező énekesnővel nagyon sok gondjuk volt egy-egy lemezfelvétel közben, előfordult, hogy egy dalban az énekhangjait egyesével kellett a stúdióban korrigálni, annyira nem találta el a megfelelő hangmagasságot, s ez több mint egy munkanapot vett igénybe. Más alkalommal Petrovics Emil érdeklődött nála egy vacsora közben, hogy ugye hallja, mennyire hamisan énekel Koncz Zsuzsa, amire Szörényi Levente pironkodva válaszolt, hogy van is vele elég bajuk, de mindent megtesznek, hogy a hiányosságait eltüntessék. (Szörényi Levente megemlítette a 2008-as Prima Primissima díjátadót is, ahol Koncz Zsuzsát is kitüntették, de a mögötte ülő Melis György nem tudta magában tartani véleményét, és miközben szólt a taps, éktelen káromkodásba kezdett.) Azt is hozzátette azonban, hogy Koncz Zsuzsa színpadi jelenléte kétségkívül nagyon erős, emiatt senkivel nem lehet összetéveszteni, és az énekesi képességeit is fejlesztette az idők során.[16]

Koncz Zsuzsa és szövegírója, Bródy János is érintett volt abban a polémiában, amelyről az MHV 1974. szeptember 23-án az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának (TKKO) írt beszámolója tanúskodik. Itt a monopolcég vezetője – némiképp a saját vállalatának bevételével is számolva, illetve azt féltve – kifejezésre juttatta, hogy a magyar könnyűzenészek érdeme, hogy a magyar fiatalok szépen lassan elfordultak a nyugati rádióadóktól, és magyar előadókat hallgatnak a Magyar Rádióban. Védelmébe vette őket a pártközpont előtt annak ellenére, hogy ő maga is elismerte, hogy az ellenzékies magatartás nem állt messze tőlük: „Amikor a magyar beatzenét értékeljük, ne feledkezzünk meg arról, hogy minden határozat vagy tudatos célkitűzés nélkül az Illés együttes, az Omega, Koncz Zsuzsa stb. homályosították el ezeket a [nyugati] hatásokat. Rosszindulattal felvethető az a kérdés, mit ér számunkra, ha a magyar fiatalok a luxemburgi rádió helyett ugyanolyan beatzenét hallgatnak magyar hanglemezről. Ez azonban valóban tartalmatlan rosszindulat. Egy társadalmi rendszer a jelenségeket a maga képére integrálja, a mi beat- és popzenénk sohasem közvetített olyan társadalomellenes hangulatokat és tendenciákat, mint pl. a kábítószerrel élés vagy a pornográfia. A beatzene nálunk sohasem tartott igényt arra, hogy prófétikus megnyilvánulásokkal meghatározza az ifjúság életformáját, és sohasem csapott át társadalomveszélyes sztárkultuszba. […] Az ún. beatzene egyik jellegzetessége,

[16] Szörényi Levente személyes közlése jelen tanulmány szerzőjének, 2022. január 27-én.

hogy a zene, a szöveg és a színpadi magatartás jelentéstartalma együtt vált ki tömeghatást. A legjobb beatszövegek (pl. Bródy, Adamis) társadalmi kérdések felé fordulnak, nemegyszer politikai gondolatokat hordoznak, a szerelem, a mindennapi élet vonatkozásában vagy éppen játékosságukban közel állnak mindennapjainkhoz, valóságos életünkhöz. (Lévay Júlia és Vitányi Iván[17] *Miből lesz a sláger?* c. tanulmányában találunk olyan szövegelemzést, amely meggyőzően bizonyítja, hogy a minőség tekintetében a legjobb beatszövegek újat, mást, magasabb rendűt jelentenek, mint a sláger általában.) A szóban forgó szerzők társadalmi érzékenysége, érzéke az ellentmondásosság megénekléséhez, a mindennapok dialektikájához utat nyit az ellenzéki felhangoknak, politikai kétértelműségeknek. Ennek másik oka, hogy a nyugati beat- és popzene gyakran ellenzéki pozíciója, társadalomkritikai magatartása a magyar szerzőket is csábítja." (MNL OL M-KS 288. f. 36/1974 49. ő. e. 98–100.)

Ugyanígy a szórakoztatás ideológiai problematikáját járta körül az MHV a KB TKKO-nak szóló 1976-os jelentésében, amelyben a szocialista erkölcs elvárásainak megfelelően hangsúlyozták, hogy a zenészek dolga nem pusztán a szórakoztatás, hanem a nevelés is, s ebben bizton számítottak mások mellett Koncz Zsuzsára. Nem véletlenül, hiszen a rendszer addig szinte mindig teljes mellszélességgel kiállt mellette, ezért cserébe viszont most elvárta, hogy a szocialista népművelésben részt vegyen. Ez volt az éppen 1976-ban meghozott Közművelődési törvény (Bíró & Für, 1976) könnyűzenei vonatkozása: „[…] közművelődési programunk hatására egyértelműbb és határozottabb vállalati törekvés mutatkozik arra, hogy a szórakoztatózene nagy népszerűségét közvetlen nevelési feladatokkal kapcsoljuk össze. Ezt olyan sikeres kiadványok jelzik, mint a »30 éves vagyok« (LGT), Koncz Zsuzsa verslemeze, a Sebő együttes lemeze stb." (MNL OL M-KS 36/1976 41. ő. e. 170–171.) Ugyancsak 1976-ban, többek között Koncz Zsuzsa számairól Vágó Judit a Tömegkommunikációs Kutatóközpont kiadványában megemlítette, hogy „A dalokból egy alapvetően passzív, magát a sorsra bízó, jelenben mozgó, de távlatokban optimista ember képe bontakozik ki. Az ember sorsát illetően az általánosság szintjén biztonságérzet, hit, megelégedettség árad, az egyén szintjén azonban gyakran félelem, bizonytalanság kap hangot." A cikk szerzője tehát részben igazat adott a kádári kultúrpolitika kritikusainak, akik a szövegek optimizmusát ingatagnak ítélték, ugyanakkor hiányolta a nagyvárosi életmód és a modern civilizáció problémáinak megéneklését. Ez utóbbival kapcsolatban – ellentmondva a cikk szerzőjének – megjegyezhetjük, hogy a Koncz Zsuzsa által előadott dalokban már sokkal korábban megjelentek

[17] Vitányi Iván a hetvenes évek második felében is megfogalmazta véleményét az ifjúsági és könnyűzenei politikáról (Andrássy – Vitányi, 1978, 15–17.).

ezek a témák, ide sorolható például a szintén az 1967-es *Ezek a fiatalok* című filmben és nagylemezen, valamint még kislemezen is elhangzó *Szőke Anni balladája,* de a *Ne vágj ki minden fát!* is, amelyet a zeneszerző Szörényi Levente már 1973-ban eljátszott első, *Utazás* című szólólemezén, míg az énekesnővel 1975-ben adták ki ezt a számot, ami egyben a nagylemez címadója is lett (Vágó, 1976, 115–122.).

A számos nagy- és kislemez, rádiófelvétel, valamint nagyszabású kül- és belföldi koncert mellett egy olyan eseményről is eljutott a hír a párt egyik legmagasabb fórumára, amiben mások mellett Koncz Zsuzsa szintén részt vett. John Lennon özvegye, Yoko Ono magyarországi látogatásáról Bors Jenő a TKKO-nak is elküldte a Tóth Dezső kulturális miniszterhelyetteshez címzett levelét 1981. július 13-án. Bors Jenő állítása szerint Yoko Ono az Egyesült Államokat tíz év után először elhagyva éppen Magyarországra jött (Sebők, 1982, 183–188.), ahol előadta, hogy szeretne néhány felvételt készíteni az MHV Rottenbiller utcai stúdiójában, ami az MHV-nek természetesen nagyon imponált. Emellett találkozott a hazai popélet vezető személyiségeivel, a már említett Koncz Zsuzsán kívül Bereményi Gézával, Bródy Jánossal, Kóbor Jánossal, Presser Gáborral, Sztevanovity Zoránnal, valamint a *Világ Ifjúsága* főszerkesztőjével, Sebes Tiborral és az *Ifjúsági Magazin* főszerkesztő-helyettesével, Czippán Györggyel. Bors Jenő itt érthető módon negatív felhanggal számolt be Bródy Jánosnak, a szabadfoglalkozású zenészszakszervezet elnökének felvetéséről, miszerint Yoko Ono ne az MHV-nál készítse felvételeit, hanem hozzon létre önálló stúdiót, ezzel is siettetve az MHV monopóliumának megszűnését. Ezenkívül anyagi természetű segítséget kért a japán származású énekesnőtől, hogy ebből a magyar szakszervezet támogathassa azokat a zenészeket, akikkel ezt az állam nem tette meg (MNL OL M-KS 288. f. 36/1981 2. ő. e. 244–245.).

Ismeretes, hogy Pozsgay Imre kulturális minisztert[18] Lendvai Ildikó, a KISZ KB Kulturális Osztályának helyettes vezetője 1980. február 29-én tájékoztatta az ifjúság szórakozásának néhány időszerű kérdéséről.[19] Lendvai Ildikó számos problémát fejtett ki, ezek közül e helyütt csak a pop-rockzenészekre kivetett giccsadót emeljük ki, amit a 6/1971.MM számú rendelet (*Magyar Közlöny,* 1971, 26/95, 1054.) szabályozott, és amellyel kapcsolatban felhozta Koncz Zsuzsa példáját. Megemlítette ugyanis, hogy ugyanazon gyermekvers megzenésítéséért és előadásáért a Koncz Zsuzsa-lemezt giccsadóval sújtották, míg Halász Judit ugyanilyen jellegű hanghordozója – csak azért, mert

[18] A Kulturális Minisztériumot 1980. június 27-én vonták össze az Oktatási Minisztériummal, így alakult ki a Művelődési Minisztérium, amelynek élén Pozsgay Imre állt 1982. június 25-ig (*Magyar Közlöny,* 1980, 34/53, 763.; *Magyar Közlöny,* 1982, 36/50, 690.).

[19] A KISZ KB 1980. július 4-én foglalkozott ugyanilyen mélységben az üggyel, amelynek szófordulatai megtalálhatók a Pozsgaynak írt jelentésben (MNL OL M-KS 288. f. 42/1980 1. ő. e. 104–108.).

színészként énekelte fel a dalokat, s így nem minősült könnyűzenének – mentesült ez alól.[20] Ebben a kérdésben megfigyelhető egyfajta rugalmasság a KISZ kultúrpolitikusa részéről, amiért ezt az eljárást helytelenítette, s nem is sokkal később, 1983-ban valóban megszűnt a giccsadó.[21] Hiába az anyagi gesztus a könnyűzenészeknek, a gazdasági helyzet romlásával a fellépéseik is egyre bizonytalanabbak lettek, megritkultak, legalábbis a hetvenes évekhez képest. Egy, az ORI-ban 1984-ben végzett művelődési minisztériumi revízió (MNL OL XIX-I-9-pp 35. d.) is megemlítette ezzel összefüggésben Koncz Zsuzsát, amikor megállapította, hogy egyes produkciók színpadra állítása költséges volt, így nem volt érdemes 400 fő alatti termekben előadni. A Koncz Zsuzsa-koncertek mellett ide sorolták 1984-ben Komár László, az R-GO, a Neoton és a Dolly Roll fellépéseit (MNL OL XIX-I-9-pp 70. d.).

Rendszerváltás és ami utána jött: politikai elkötelezettség

Koncz Zsuzsa már a rendszerváltás előtti években énekelt olyan közérzeti dalokat, amelyek érzékeltették a társadalom változásra való igényét. Ilyenek voltak a fent már említett *Előrejelzés* vagy – más költői képeket használva – az *Új Hold kelt fel* című dalok az 1985-ös *Újhold* című nagylemezéről. 1988-ban jelent meg *Fordul a világ* című LP-je, ami egyértelmű utalás volt az egyre világosabbá váló változásokra. Ezen a korábbinál is nyíltabban énekelt az akkori közéletről, Bródy János szövegeit megelevenítve, zeneszerzőként pedig a számára már eggyel korábbi lemezén bevált Bornai Tibort maga mellé véve. Mellette szerepel a szerzők között a szintén KFT-s Laár András, valamint a hozzájuk zeneileg is közelálló Dolák-Saly Róbert, továbbá a Fonográfból jól ismert Móricz Mihály; Szörényi Levente pedig azon túlmenően, hogy korábban is folyamatosan írta a dalokat Koncz Zsuzsának, erre a lemezre odaajándékozta neki 1980-as szólóalbumáról a *Hitetlenség átka* című szerzeményét. A nyitódal, a *Zeng az ének* az úttörőmozgalom egyik híres indulójának szinte szállóigévé vált sorát használta fel, és nem véletlen az áthallás Vámos Miklós *Zenga zének* című könyvével sem, mivel az énekesnő szerint is ez a kötet ihlette a dalt, ugyanis mindkettő egy olyan kisfiúról szól, aki megélte 1956 magasztos,

[20] MNL OL XIX-I-9-a 7. d. 242/1980 16–17. (Pozsgay Imre művelődési miniszter iratai). Ugyanez a megállapítás a pártközpont iratai között is megtalálható (MNL OL M-KS 288. f. 36/1980 7. ő. e. 62–63.).

[21] Az általános jövedelemadóról szóló 45/1983/XI.20./ MT számú rendelet végül megszüntette a könnyűzene szerzőinek és előadóinak a hátrányos, hosszú ideig húzódó adózási helyzetét (*Magyar Közlöny,* 1983, 37/60, 1126–1128.).

ugyanakkor tragikus napjait. Koncz Zsuzsa ezzel együtt akkor énekel 1956-ról, amikor ez még 1988-ban is tabunak számított. A már egyre inkább gyengülő cenzúra azonban nem akadályozta meg megjelenését. Feltételezhetjük, hogy ha ezt megtette volna, a művészek bizonyára átszerződtek volna az 1988-ban már megalakult magánkiadók valamelyikéhez.

A *Ha megfordul a világ* önmagáért beszél, az énekesnő itt saját magáról adja elő, hogy álmaiban abban reménykedik, hogy megfordulhat a világ, de még az is benne van, hogy ezt nemigen lehet erőszak- vagy érzelemmentesen végrehajtani. A rezignált hangulatú *Ősz elején* című számban „lassan közelít a jövő", és még a diáklázadásokat szimbolizáló macskakő is hallgat, pedig a dalszövegből úgy tűnik, az énekesnő siettetné a változásokat. A korabeli tömegkommunikáció hazugságaira hívta fel a figyelmet a több ismert mesefigurát is felvonultató *Unom a sok mesét* című szám. A dal szerint a társadalom többsége előtt elhúzták a mézesmadzagot, aminek a végén viszont nincs mézeskalács. A Petőfi emlékét idéző *Szabadság, szerelem* azt sugallja, hogy a dal megjelenése körüli idők valamelyest hasonlíthattak az 1848-as forradalmi helyzethez. A gazdasági pangás bemutatásával kezdődik *A város közepén* című dal, ami a rendszerváltás előképeként már azt ábrázolja, hogy a kisvállalkozó rohan és a koldus kéreget egy áruház mellett. *A hitetlenség átka* a *Kőműves Kelemen* című rockoperában és a második Szörényi Levente-szólólemezen is hallható volt, ugyanakkor ennek a dalnak az eléneklésével Koncz Zsuzsa is magáévá tette a hit szükségességének bizonyságát. A rendszerváltást megelőlegező lemez zárószáma, a *Hova tűntek,* nemes egyszerűséggel veti fel jogosan, hogy „hová lettek a szép ígéretek?" Ez még ugyan a Kádár-rendszer számonkérése, de utólag, mai füllel hallgatva, már jócskán beleérthető lenne a kommunisták elszámoltatásának elmaradása fölött érzett keserűség, ami persze Koncz Zsuzsára soha nem volt jellemző.

Részben a rendszerváltást jelentő első szabad parlamenti választás eredménye miatt érzett csalódás – a konzervatív, nép-nemzeti pártok alapíthattak kormányt – hívta életre Koncz Zsuzsa 1991-es lemezét *Illúzió nélkül* címmel, amelyen a legnagyobb visszhangot a *Csak legyünk rajta túl* című szám keltette, a benne szereplő, negatív színben beállított doktor urat pedig, aki folyamatosan azt hajtogatja, hogy „Nem kell félni, nem fog fájni", Antall Józseffel lehetett azonosítani. A rendszerváltástól az SZDSZ táborához és prominens művészeihez tartozó énekesnő számos nyilatkozatában tette nyilvánvalóvá politikai meggyőződését, ezzel némileg megosztva rajongótáborát, és a mai napig szívesen jár balliberális tüntetésekre, megmozdulásokra, az 1990 óta eltelt 32 év alatt időnként fel is lépett rajtuk. Figyelembe véve, hogy összes állami kitüntetését vagy a pártállam idején vagy szocialista-szabaddemokrata kormányoktól kapta, ez nem is csoda.

Irodalomjegyzék

Andrássy Mária – Vitányi Iván (1979). *Ifjúság és kultúra.* Kossuth Kiadó.
Bölöny József (1992). *Magyarország kormányai 1848–1992.* Akadémiai Kiadó.
Csatári Bence (2015). *Az ész a fontos, nem a haj*. Jaffa Kiadó.
Csatári Bence (2016). *Jampecek a Pagodában – A Magyar Rádió könnyűzenei politikája a Kádár-rendszerben*. Nemzeti Emlékezet Bizottsága.
Csatári Bence (2017). *Nekem írod a dalt*. Jaffa Kiadó.
Halász László (1973). Mit néznek a fiatalok? *Rádió és Televízió Szemle,* 5/ 2, 97–103.
Jávorszky Béla Szilárd – SEBŐK János (2005). *A magyarock története 1*. Népszabadság Könyvek.
Koltay Gábor (1982). *Benkó Dixieland Band story.* Zeneműkiadó.
Könnyűműfaj '81 – Popzene és környéke egy tanácskozás tükrében. (1981). Boros Lajos, Czippán György – Földes Péter – Sebők János (szerk.). KISZ Budapesti Bizottságának Politikai Képzési Központja.
Magyar Közlöny, 1971. december 17., 26/95, 1054.
Magyar Közlöny, 1983. november 20., 38/52, 863–866.
Rockévkönyv 1981. Sebők János (szerk., 1982). Zeneműkiadó.
Sándor György (1969). A tömegkommunikációs eszközök és az ifjúság. *Rádió és Televízió Szemle,* , 1/3, 3–13.
Sebők János (2002). *Rock a vasfüggöny mögött*. GM és Társai Kiadó.
Stumpf András (2015). *Szörényi – Rohan az idő*. Helikon Kiadó.
Szőnyei Tamás (2005). *Nyilván tartottak*. Magyar Narancs–Tihany Rév Kiadó. 385–386.
Tardos Péter (1982). *Rocklexikon*. Zeneműkiadó. 165. és 187.
Törvény a közművelődésről. Bíró Zoltán – Dr. Für Sándor (összeállította, 1976). Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.
Vágó Judit (1976). Milyen most a sláger, avagy mit kínál a Rádió? *Rádió és Televízió Szemle,* 8/2., 115–122.
Varjas Endre (1992). *Koncz Zsuzsa.* Ab Ovo Kiadó. 92–99.
Vitányi Iván (1971). Művészet, szórakoztatás – és a televízió. *Valóság,* 14/9, 91–99.

Csörsz Rumen István

Nagy utak vőlegénye

Kobzos Kiss Tamás életművének sarokpontjai

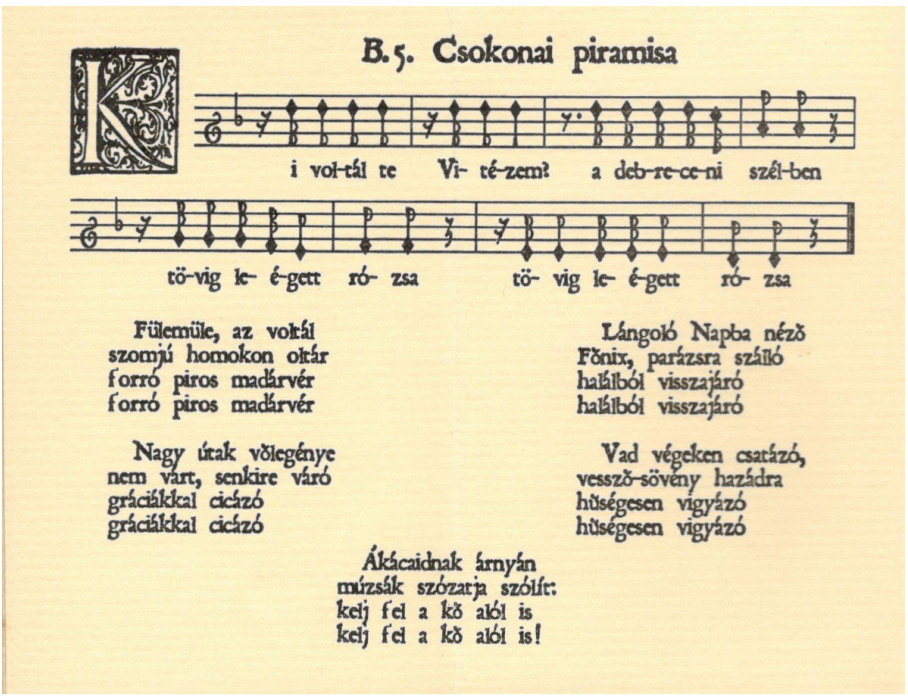
Helyzetem nem könnyű: szeretett mesteremről kellene objektív, tudományos igényű pályarajzot készítenem, de erre aligha vagyok képes. Oly sok tervének, feladatának voltam tanúja, esetenként a részese is, hogy ez a közelség nem feltétlenül ad pontos és arányos képet. Ugyanakkor *Az utolsó garabonciások* konferencia egyik fő üzenete a „nagy generáció" örökségének áttekintése, megőrzése és a vele való számvetés volt, így nem tehetek mást: leírom, ami a rendelkezésemre álló adatokból összefüggéseket sugall. Vállalom, hogy ez olykor saját asszociációkkal, távoli dolgok közös perspektívába emelésével lesz teli, s az ilyesmi mindig kockázatos. Megfigyelések, feltevések és tények párbeszédét ígérhetem, de talán segítve a későbbi, letisztultabb elemzéseket, s azokat a kutatókat, akik e nemzedék életműveit történelmi, művelődéstörténeti távlatban vizsgálhatják majd.[1]

A címet oly régről választottam Kobzos Kiss Tamás pályájáról, hogy annak semmiképp sem lehettem tanúja. Az idézet ugyanis a művész édesapjának, Kiss Tamás költő-irodalomtörténésznek *Csokonai piramisa* című verséből származik. Tudomásom szerint ez volt Kobzos (a továbbiakban nevezzük így, hiszen mindenki így hívta a zenésztársak közül) legelső versmegzenésítése, 1972-ből. A datálásban némi bizonytalanságot jelent, hogy a vers csak 1973-ban, a Csokonai-emlékév tiszteletére jelent meg a *Kortárs*ban (Csörsz, 1971), de ha korábban írta is, fia már a keletkezése pillanatától ismerhette. A dal első kiadásakor (1994), a *Vándorok énekei* című kazetta záró számaként 1973-at említ a szerzés időpontjaként; ezt most aligha tudjuk tisztázni.

Az évszámok valamit mindenképp sugallnak. A verset ugyanis Kobzos 22-23 évesen zenésítette meg, fájdalmasan rövid, 66 esztendőre szabott

[1] A hagyaték feldolgozása több párhuzamos munkafolyamatot jelent. Egyelőre egy 35 órányi hanganyagot (az életmű nagyobbik részét) és a hozzá illeszkedő kötetet sikerült közreadnunk interjúrészletekkel, módszertani írásokkal és részletes diszkográfiával, kiadatlan rádió- és koncertfelvételek is hallhatók a mellékleteken. Jelen tanulmányt is érdemes úgy olvasni, hogy közben a kötetet párhuzamosan forgatja az olvasó a képekért, adatokért. *Dúdolj verset: Kobzos Kiss Tamás emlékezete.* Csörsz Rumen István és Szerényi Béla (szerk., 2018). Magyar Hangszermíves Céh.

életidejének harmadánál. A nyilvános megjelenésre a második harmadban, Kobzos 44 éves korában kerülhetett sor. A vers felbukkanása tehát az életút harmadoló pontjait jelöli.



A *Csokonai piramisa* című ének kottája és szövege a *Vándorok énekei* (1994) kottás füzetéből

A vers Csokonaira éppúgy igaz, mint Kobzosra és nemzedéktársaira.[2] Lenyűgözöttség, végtelenbe vesző tekintet, vándorlás és „hűséges vigyázás” – sok versben visszaköszönő szavak, s mégis milyen egyedivé állnak össze, ha a három debreceni költő-muzsikus közös nevezőjének tekintjük! Ott van a sorokban minden személyiségjegy, amelyet Kobzos a sajátjának érzett egész későbbi életében. Atyai sugalmazás és önmagának választott feladatok kombinációja.

[2] Csokonai az *Újesztendei gondolatok* egyik fő motívumaként hangsúlyozza, hogy az emberi élet harmadához érkezett 24 éves korára. Fáj belegondolnunk, hogy rövid élete távlatában ez mennyire más arányt mutat: ezt követően alig hét esztendőt adott neki a sors.

Kiss Tamás *Fiamnak, hangszereihez* című verse 1978-ból, szintén a Kobzos-pálya elejéről való. A hangszerek emberi erejét dicséri, s az énekmondót a melegség őrzőjeként festi le:

Pendítsd csak kobzod, citerád,
gitárod, lantodat,
valahol tört szemeket látsz,
meggyötört arcokat.

El kell találni, kit mi bánt,
s kinek melyik való,
hangold arra a húrt, a fát,
légy te örömadó.

Egy délkörnyi örömet szelj,
hogy csorduljon leve,
a mindenségből ennyi kell,
hogy gyógyuljunk vele.

Egy karcnyi fény, parányi hő
hiányzik már nagyon
e vak, e lassan őszülő
magányos csillagon.[3]

A „csorduljon leve" sor egyúttal Kobzos kedvenc József Attila-idézetére is alludál: „hörpintsd a valódi világot habos éggel a tetején." Kiss Tamás ezt a verset 66 évesen írta – ugyanannyi idős volt tehát ekkor, mint ahány év fiának adatott. Egy rendkívül érett ember adja áldását arra a garabonciás létre, amely innentől a családi örökséghez is kapcsolódik. Ez a vers arra serkent, hogy Kobzos (és minden követője, sorstársa) elsősorban örömöt adjon, az elmagányosodó, megkeseredő emberek vigasztalója, a kihűlő világ melegsége legyen.

Az életút komplexitását valóban több művelődéstörténeti réteg biztosítja. Látni fogjuk, hogy ezek nemcsak az alapoknál voltak fontosak, hanem folyamatosan átszövik Kobzos életpályáját, egymás hatását felváltva, kiegészítve. De inkább úgy mondanám: beteljesítve.

[3] *Fiamnak* címmel: *Hajdú-bihari Napló,* 1978. augusztus 20., 8.; *Új Tükör,* 1980, 17/26, 9.; illetve ugyanígy: *Amerikai Magyar Népszava,* 81/1980. augusztus 15., 9. A hosszabb cím – *Fiamnak, hangszereihez* – a későbbi, kötetes megjelenésekben szerepel, elsőként Kiss Tamás (1983). *Hang és visszhang.* Magvető Kiadó, 15.

Örökségek

A családi gyökerek az interjúk szerint mindvégig nagyon meghatározták Kobzos pályáját. Ezt talán kevésbé hangsúlyoztuk eddig, mert mindent a reflektorfénybe került fiú, a nemzetközi hírű előadóművész egyéni adottságaival magyarázunk. Mostani gondolatmenetemben nagyobb hangsúlyt adnék neki, mert Kobzos ezt mindig annyira szemérmesen és magától értetődően kezelte, hogy újra el kell mondanunk, miért volt fontos a háttér.

Kiss Tamás (1912–2003) egy lelkészi diplomával is rendelkező, bár végül akként alig dolgozó, de komoly teológiai ismeretekkel bíró, kisújszállási származású tanárember. Költői és műfordítói hivatása mellett az *Alföld*nek sokáig legendás szerkesztője volt. Kobzos édesanyja is tanár, Kolozsi Lilla. Mindketten jelentős, nemzedékeket nevelő pedagógusok; édesapjának leghíresebb tanítványa Buda Ferenc költő – aki helyettem most nagyon sok mindent írhatna[4] –, ő volt Tamás „kobzosságának" keresztapja. 1977-ben, a Kecskeméti Népzenei Találkozón játékosan úgy konferálta fel kedves tanárának akkor 27 éves fiát, hogy „szólítom Kobzos Kiss Tamást a színpadra". Ezt a művésznevet a helyi műsorszervezők, majd a tisztelők kezdték elterjeszteni. Ajándékba kapta tehát, szintén érintkezve a családi örökséggel.

A felmenők körében általános volt a képzőművészet iránti érdeklődés, sőt a fényképészet, még a sztereó-fényképészet is, az irodalom és a történelem szeretete pedig magától értetődő. Tehát bölcsész- és művészbeállítottságú család. Ehhez képest Kobzos a kamaszlázadás teljes fegyvertárával a tízes éveit (az 1960-as éveket) ennek mind hátat fordítva töltötte, a természettudományok érdekelték. Ráadásul sose gondolta, hogy a magyar népzene egy élő impulzus volna. Két külső hatás segítette hozzá a felfedezéséhez. Egyrészt az 1969-ben megjelent *Hungarian Folk Music – Magyar népzene I.* lemezantológia[5] volt a hívójel, Rajeczky Benjamin különleges válogatása (egy nemzetközi konferenciára készült, s az archív magyar népzenei felvételek egészen pazar sorozatát adta a nagyközönség kezébe). Másrészt Kobzos többször elmondta, hogy édesapja szülőföldjén, Kisújszálláson érték az első természetesebb népzenei hatások. Újszállási nagyapja maga csak énekelt, de nem citerázott, viszont a városban és a környéken sokszor hallhatta a hangszert. Saját citeráját 1968-ban Tuka Zsigmond készítette (ahogy például Gryllus Dánielét is, aki hamarosan a Kaláka egyik alapító tagja lett). Ez a hangszer kulcsszerepet játszott a nagy generáció életében, a népi, pontosabban a nem kommersz

[4] Buda Ferenc azonban sajnos 2025-ben elhunyt.
[5] Qualiton LPX 10095–98 (4 LP). A lemez az UNESCO-val együttműködésben készült, szerk. Rajeczky Benjamin.

hangzásvilág legitimálásában, voltaképp a fémhúros akusztikus gitár, főként a 12 húros gitár testvéreként. Az önmagát az „ex-music" műfajba soroló Illés, majd később a Fonográf gyakran kísérletezett a régies és népzenei stílusok imitálásával, új életre keltésével, beleértve a délszláv és magyar folklór, a barokk vagy a századforduló tánczenéjének fordulatait, hangszíneit (Martos, 2001). Az 1967-ben kiadott, *Ezek a fiatalok* című közös beatlemezen (Benkő, 2003) már megszólalt a citera az Illés jóvoltából *(Szőke Anni balladája; Sárga rózsa).* A *Nehéz az út* (1968)[6] lemezen (Dobai, 1997) az ismét kiadott *Sárga rózsa* egyik szólama is citera, de hallható a *Kis virág* és a *Szerelem (Mondd el, kislány, miért sírtál)* című számokban is. Ugyancsak helyet kapott 1969-ben az *Illések és pofonok* című albumon[7] (*A beérkezett levelekre válaszolva,* slide-dal; *Két év nem sok* – az elektromos orgona egy szabályos dudaapráját játszik mellé, mondhatni, népi–urbánus panaszdallá téve a katonaság miatt távozó fiú búcsúját). Sőt, ha meggondoljuk, az 1971-ben kiadott *Human Rights* album *Approximáció* című, indiai zenét és filozófiát idéző dalában a szitár hangszíne is párhuzamot sugall a citerával (ha nem épp azzal imitálták) – ez már a mai értelemben vett világzene határa volt, fél évszázaddal ezelőtt. Az, hogy a népi vagy egzotikus hangszereket eredeti közegükből kiemelve, egy másik zenei környezetben szólaltassák meg, a Beatlestől az Oregonig sokakat megihletett, mintegy etnikus irányból töltve meg új élettel a kicsit sematikussá váló beat és rock alapokat. E világjelenség Magyarországon azzal is ötvöződött, hogy a modern zenei keretben a sajátabbnak, magyarabbnak érzett hangzásvilág is szót kapott. Ennek irodalmi előképeit épp József Attila, majd Nagy László és mások népköltési vendégtémái és asszociációi tették állandó szereplővé a modern lírában.

Pilinszky János azt írja: „amiként kezdtem, végig az maradtam." Kobzosnak is ezt tekinthetjük belső hitvallásának, csak nem mondta ki ennyire pregnánsan. S különösen nem úgy értette volna, hogy ne szerezzünk új élményeket, ne fejlődjünk. Sőt, élete utolsó pillanatáig a nyitottság, a fejlődés, a szellemi kalandok vágya jellemezte. Az alapokhoz való hűség ennek a tőkesúlya, biztosítéka volt, a Cseh Tamás által megénekelt „el ne szálljak, érzem a hajlamot" hangulatok ellenében.

Pályája legelején főleg az amerikai népzenével és a polbeattel barátkozott, katonaévei alatt még Pete Seegernek is írt levelet, aki válaszolt rá, és küldött kottákat is. Fejből tudta Bob Dylan és Joan Baez dalait, így az 1960-as évek teljes szólista előadói „fegyverzetével", gitárosként indult a világba. Se népzenész, se régizenész nem akart lenni ekkoriban, ezek a műfajok csak fokozatosan

[6] Qualiton LPX 17391.
[7] Qualiton LPX 17398, SLPX 17398.

szippantották be. Az iskolai népdaloktatásról nem volt jó véleménye, az énektanárok gyér népzenei ismeretei nem bizonyultak elegendőnek az élő népzene megszerettetésére.

A beatzene tágasságának élménye Kobzos teljes generációját megszólította. Majd' minden interjújában hangsúlyozza, hogy a nagy áttörést a népi kultúra felszabadítása és sajáttá tétele felé az Illés együttesnek köszönhetjük. A citerát az ő nyomdokukon szinte egyszerre vették fel eszköztárukba az autentikus, majd a feldolgozásokat játszó népzenei együttesek, illetve a Kaláka, a Sebő együttes, sőt a korai régizenei lemezeken is hallható (például Pribojszky Mátyás, Csoóri Sándor és Szíjjártó Csaba közreműködése Benkő Dániel formációiban). E hangszer mellé a tekerőlant is hamar felsorakozott az Illés–Fonográf zenei műhelyben, Bródy János jóvoltából. Kobzos állítólag épp Bródy kölcsönadott hangszerét használta 1984-ig, amíg saját tekerőt nem készíttetett Bársony Mihállyal.[8]

Ezek a párhuzamos mozgások több műfajban megfigyelhetők a korszak zenéjében, miközben a gyökereik is eltérők, lásd az USA szinkretikus zenekultúráját a pop születésekor az európai eredetű ír és country alaptémáktól a bluesig és a latin-amerikai népzenékig. Nagyon időszerű volna jobban elmélyednünk a magyar popkultúra dallamfilológiájában, zenei szemiotikájában. Erre a Dalos Anna vezette Lendület-kutatócsoport (BTK Zenetudományi Intézet) már hatalmas erőfeszítéseket tett, de a kör szélesíthető a peremműfajok bevonásával. Igen, a régizene a popkultúra felől peremműfajnak számít, csupán ihlető vagy hangulatteremtő közeg, de az eszközei (beleértve a történelmi asszociációkat, hangszerek hangszínét vagy akkordfűzéseket) mindig rendelkezésre állnak, lásd az Illésről írottakat. Azzal, hogy egy Kobzos formátumú, népzenében is jártas szólista vált igen hamar a hazai énekmondó hagyomány legmarkánsabb előadójává, mondhatni archetípusává, sikerült megelőzni azt, hogy más műfajokból átszivárgó, például akaratlanul rock- vagy popénekes beállítottságú előadók „foglalják el" ezt a pozíciót.[9] Kobzos ugyanakkor vállaltan egy rockperemműfaj, a folkzene képviselőit, Bob Dylant és Pete Seegert tartotta első mestereinek. Nem akart vegytiszta régizenét vagy népzenét játszani, hanem hátországként mindvégig egy másik „szabad"

[8] Az adat egy 2014-es interjúból származik: Grozdits Károly (2014). *Régizene és népzene mezsgyéjén.* Beszélgetés Kobzos Kiss Tamással. *FolkMagazin,* 5., új kiadása: *Dúdolj verset,* 56. – Érdekes, hogy a tekerőlant (tudomásom szerint) az Illés leginkább régizenei ihletű számában, a *Virágének*ben hallható először az *Add a kezed* című lemezen (1972, Pepita SLPX 17437), ez már Kobzos Kiss Tamás szólista pályájának kezdetére esik.

[9] Később történt ugyan kísérlet a legismertebb magyar rockénekesek és jazzmuzsikusok alkalmi „reneszánszosítására" Benkő Dániel *Pop antico* című albumán (Hungaroton SLPM 19292, 1985), de ez nem gyökerezett meg, talán az előadók érdeklődése sem volt elég mély ehhez.

műfaj előadói erejét érezte maga mögött. S nemcsak érezte, hanem élt is vele – hallgassuk csak meg legkorábbi felvételeit, ahol erőteljes, fortissimo ének szólal meg az egyszerű, de mozgékony kobzolás mellett![10] A polbeat legnemesebb hagyományai egyesülnek így a már nem felidézhető, de intuitív módon rekonstruálható magyar énekmondással. Ahogy portréfilmjében mondta: „Bátrak voltunk, nem kötött minket annyi minden…" (Lukács, 1987) Egy korai, 1981-es riportból idézhetjük: „Tizenéves koromban én is, mint általában minden korombeli, a beatzenét kedveltem elsősorban. Ezenkívül főleg az amerikai népdalok érdekeltek. Aztán megismerkedtem a magyar énekelt és hangszeres népzenével. Ez nagy fordulatot hozott zenei érdeklődésemben. Fokozatosan »hátráltam«. Rájöttem, hogy amíg az amerikai népzenével és a popzenével rengetegen foglalkoznak világszerte, addig saját, középkori magyar énekeinket még mi, magyarok is alig-alig ismerjük." (Bálint, 1975)

Az iméntiek is jelzik, hogy a régizene valójában az említett előadói praxisok *közös hatásterületeként* ragadható meg, egy többféle nyersanyagból létrehozott *új hagyományként*. Különösen igaz ez a hatalmas repertoár szabadabb (mert dokumentálatlanabb) előadású műfajaira, amelyeknek voltak későbbi képviselői, akik mintául szolgálhattak, noha más zenei köntösben, más hangszerekkel. A francia tekerős *chanteur*ök és az angol, skót vagy ír balladaénekesek előadásmódja beszivárgott a nyugat-európai régizenészek stílusába, keleti kollégáik, a közép-európai, balkáni, román, orosz vagy közép-ázsiai énekmondók pedig hatással voltak a magyar zenészekre. Ez a nyitottság szükséges volt a „halott" műfajok újjáélesztéséhez, a keretek újrateremtéséhez. Hatása ma is érezhető a régizenei „dialektusokban", az azonos művekről kialakult, igencsak eltérő előadói felfogásokban.

„Voltam vándortársatok"

A Kobzos művésznevet, ahogy már olvashattuk, ifj. Kiss Tamás 1977-ben kapta Buda Ferenctől a kecskeméti folklórnapokon, a műsorvezető-költő tréfájából. Az *énekmondó* karakterét csakugyan ekkor, színpadi kísérletezéssel teremti meg ő, illetve pályatársai. A bárdköltészeti hagyománynak erős gyökerei voltak Magyarországon, s a kobzos figurájának frissebb képviselői ekkoriban újra bekerültek a köztudatba, például az *Egri csillagok* filmváltozatában a fiktív Kobzos Ádám, illetve a Jancsó-filmekben visszatérő énekmondók,

[10] Erre jó példa a *Reneszánsz zene Erdélyben* LP két szólószáma (Tinódi Sebestyén és Nagybáncsai Mátyás históriarészletei), illetve az 1979-es sárvári rádiófelvételek, amelyek mind hozzáférhetők a *Dúdolj verset* kötet CD- és DVD-mellékletén.

köztük Cseh Tamás és Sebő Ferenc. A szerep mégis türelemmel várta azt, aki betöltse, értelmet adjon neki a külsőségeken túl.[11] Ez a személy lett Kobzos Kiss Tamás.

Bár itt nem részletezhetjük, érdemes néhány mondatot idéznünk későbbi interjúiból, amelyek az énekmondó hivatás ars poeticáiként szolgálnak:

„Eredete még az írásbeliség előtti időkre nyúlik vissza. Egyszemélyes műfaj. Az énekmondók az ősi időkben, már a keresztyénséget megelőző századokban is, és különösen a keleti népek életében kulcsszerepet töltöttek be. Formailag az énekmondásban eggyé szervül a vers és dal. Tartalmilag pedig az énekmondáson keresztül egy közösség történelme, hagyománya, irodalma, zenéje, sőt hite is eggyé ötvözve, letisztult formában lép elő. Az énekmondók voltak azok, akik egy nép fölhalmozott történelmi tapasztalatait, közösséggé formáló élményeit versben és dalban megfogalmazták és megőrizték, s lélektől lélekig hordozták, akik nem engedték kihunyni az emlékezet lángját. S mindebben hallatlanul nagy szerepe volt a személyességnek, tehát hogy az énekmondók a nép körében járva-kelve embertől emberig vitték az üzenetet. S embereket, akik nem tudtak sem írni, sem olvasni, megtanítottak emlékezni. Nem utolsósorban úgy, hogy fölmutatták: mire kell és mire érdemes emlékezni." (Varga, 1969)

„[…] a leghitelesebb emberek szinte maguknak énekelnek, valamiféle transzállapotban. […] Azt a személyességet próbálom nyújtani, amely a fogyasztói zenéből eleve hiányzik. Nemrég, koncert után odajött hozzám egy fiatalember, és azt mondta: először nagyon érdekes volt, aztán unalmas, majd jött egy fázis, amikor vissza tudott kerülni abba a korba, amelyben ezek a dalok születtek. Ritkán hallok ilyen őszinte véleményt. A művészet lényege, hogy beleilleszkedik az ember abba, amit csinál. Ha ez a mozzanat kivész az alkotásból, nem lesz értelme. Beléphet valaki a szakszervezetbe, fizetheti a tébét, de nem művész többé. Ám a mi korunk már meg sem követeli ezt az önfeladást." (Nagy, 1984)

„A históriás énekek előadásának ugyanis speciális stílusa van, nem lehet úgy előadni őket, mint olykor az operaénekesektől halljuk. Egy alkalommal felhívtam Nemeskürty Istvánt, s mint a régi magyar irodalom kitűnő szakértőjétől egy kérdésben véleményét kértem. Elmondtam, hogy a históriás énekekkel foglalkozom. Taxiba ült, eljött hozzám, s többórás felejthetetlen előadást tartott a XVI. századról. Azóta az ő segítségének is nagyon sokat köszönhetek." (Csörsz, 2007)

[11] Erről, illetve a koboz térhódításáról a népzenei és régizenei együttesekben lásd a művész 70. születésnapjára emlékező videóelőadásomat: *Kiss Tamás, a kobzos* (2020. május 30.), *https://www.youtube.com/watch?v=F5lQEI74cLI* (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

„A világ egyre összetettebb, egyre szintetikusabb lesz. Én a néprajzkutatást összekapcsolnám a környezetvédelemmel, hiszen a fő cél ugyanaz: megmenteni, tovább éltetni mindazt, ami még megmenthető." (Kiss, 1980)

Kobzos a debreceni Főnix színjátszókörben már elő-elővett régi énekeket. Állítólag Juhász Ferenc *A tékozló ország* című művének színpadi adaptációja is alkalmat adott erre (több régi magyar irodalmi alkotás felbukkan idézetként vagy átköltve). A táncházmozgalomnak a debreceni ága egyébként is átmeneti irányzat volt, mert mást is tartalmazott, mint a pesti táncházak repertoárja. Képzett komolyzenészek alapították Joób Árpád vezetésével a Délibáb együttest, Kobzos első debreceni társulatát. 1973-ban a debreceni Könyvhéten, váratlan beugrásként vette a kezébe először a kobozt, de az hamar beszippantotta, és utána névadója lehetett.

A vegyész szak elvégzése után Budapestre került restaurátorként. Kezdetben kutató vegyész akart lenni, például egy sokkal pontosabb alkoholszondát tervezett, mint amit ma használnak, az innovatív tehetséget itt is kiaknázva. 1977-től szabadúszó, hivatásos előadóművész lett.

Budapesten rövid ideig a Kaláka tagjaként együtt muzsikált Gryllus Dánielllel, aki egyébként szintén foglalkozott régizenével. A népzenei elhivatás tehát rögtön más műfajokkal párosult. Ugyanakkor Kobzos 1973-ban és 1974-ben Erdélybe indult. Ahogy mondta, az ő nemzedékének egyetlen jelszava volt: a kíváncsiság. Sem jobbnak, sem rosszabbnak nem érezték magukat az utánuk jövőknél, egyetlen fegyverük volt: a mindenre kiterjedő kíváncsiság. Ráadásul a bonyodalmak még érdekesebbé tették, miként juthat be az ember például Erdélybe gyűjteni. Remek, saját és mások által róla készített fotók őrzik ezeket a gyimesi, széki, magyarszováti gyűjtéseket. A Magyarországon, Egyházaskozáron élő moldvai csángók közé is többször ellátogatott. Hangzó gyűjtései is megvannak szerencsére (kiadásukat már régóta tervezzük), ő maga pedig ebből kezdte kialakítani az első repertoárját. Érdekes azonban, hogy élete során nem adott ki olyan lemezt, amely teljes egészében népzene volna.

Utolsó interjújában, az *Énekmondó* című filmben a nemrég elhunyt Szomjas Györgynek mondja, hogy „restauráltunk, a zenét is restauráltuk. Azt a technikát, amit én vegyészként a tárgyakon próbálgattam, de úgy éreztem, sose teljesít ki, ki kellett próbálni a zenén." Így kezdődött a szólista karrier, a kecskeméti folkfesztiválok, könyvnapi rendezvények, a citera után a koboz, a tekerőlant, a kontra és sok más hangszer felfedezése.

Kobzos egy nagyon fontos mondatot mondott 1985-ben, egy jelenleg elérhetetlen rövid tévéműsorában is *(A nevem: Kobzos Kiss Tamás).* Olyan hatással voltak rá azok az énekesek, akiket gyűjtőútjain hallott, hogy egy későbbi interjúban is említi, amint szinte transzállapotban énekeltek. Amikor pedig egy énekes megnyílik, az egy önálló univerzum, túl van önmagán, általa tényleg

mások is megszólalnak. Mielőtt Kobzos elénekelte a *Szalmazsúpos a mi házunk, a mi házunk teteje* kezdetű magyarszováti népdalt, megemlékezett legkedvesebb népi énekeseiről, akiktől gyűjthetett, például Simon Ferenc Józsefnéről. A végén hozzátette: „Ma már mindkettő halott." Saját feladatába azt is beleértette, hogy az általuk képviselt, élő előadásmódot életben tartsa, s „a kő alól is" feltámassza.

Bármely irányból közelítünk: ez egy *alternatív* zeneiség. Ahogy Kobzos sokszor kifejtette: a régizene egy alternatív műfaj, nem a klasszikus zenének az egyik mostohagyereke vagy egy felismerhetetlen őse. Bizonyos értelemben a saját korában is alternatív zene volt, mert mindig az intézményesség hiánya és a kultuszok tartották össze. Úgyhogy az a vagányság, amivel Kobzos énekmondóként belevetette magát, még tovább fokozódott, amint társakat is talált hozzá: a Bakfark Bálint Lanttriót és a Kecskés együttest. Mindkettőt L. Kecskés András vezette, aki gitárművészként fedezte fel a lantot, és lett egy nemzedék meghatározó, világszínvonalú lantjátékosa. Egy olyan kreatív zenei műhelyt hozott létre, amihez hasonlók Európa vezető régizenei együttesei voltak csupán. Kecskés maga is játszott a bécsi Clemencic Consortban, ahová egyébként ifjú barátját, Kobzost 1981-ben be is ajánlotta. A Kecskés-műhely tagjai közt később más zenekarokban is fontos szerepet játszó zenészeket találunk: Szabó Istvánt, Sárközy Gergelyt, Kuncz Lászlót, Keresztessy Pétert, Kertész Istvánt, Csányi Tamást, Kálmán Pétert és másokat.

A régizene a magyarországi viszonyok között nem számított akadémikus műfajnak ekkoriban, hanem a félig tűrt, félig tiltott réteghez tartozott, mert túl sok reakciós elemet tartalmazott, túl sok kényes strófát. Célszerű volt a múlt megőrzendő, de meghaladott értékeinek amorf halmazába tessékelni. Kobzos azonban rögtön játszott a tűzzel, s élete első rádióközvetítésén, 1979-ben egy nagyon keményen csengő Tinódi-éneket választott: *Lészön beszédöm itten ez országról.* E muzsikusok a maga valódiságában próbálták ki az énekek üzenetének súlyát, s napi több előadásban Hungaroton lemezklubokat és iskolai koncerteket csináltak.

Erre az időre tehető a „magyar régizenei kánon" kialakítása. Magát a műfajt próbálgatták, részben a consortzene felől, elsősorban a Camerata Hungarica, Czidra László vezetésével, hogy miként lehet belőle kamarazenét csinálni. Az énekmondással vegyes félkamarazenét pedig, amely félig rögtönzés, a Kecskés-műhely tette színpadi műfajjá ekkoriban. Zseniális dolgok voltak, de fájdalmasan kevés dokumentum őrzi emléküket. Akkoriban jelentek meg a műfaj új, kottás, gitárkíséretes antológiái, az *Avatástól ballagásig. Diákdalok – diákszokások* Gyárfás Endre és Kecskés András válogatásában (Ortutay, 1977), illetve *Énekben hallottam… Régi magyar világi énekek* Boros Zoltán szerkesztésében (Katona, 1992), amelyek segítettek országosan elterjeszteni

e dalokat. Az emberek ez idő tájt úgy ülhettek be a koncertre, hogy immár lanttal hallhatták azt, amit otthon gitárral próbálgattak.

A „kánonteremtő szólisták" – Kobzos, Kátai Zoltán, Szabó István, Kuncz László stb. – a Kecskés-műhelyhez tartoztak. Mindez a kor TTT-s kulturális rendszerébe illeszkedett magas presztízsű, de azért inkább csak megtűrt, néhol kényesnek minősülő régisége miatt. A műfajközi üzenetváltás révén például a közéleti és történeti énekek száma nagyon magas, hiszen a történelemszemlélet hivatalos és nem hivatalos útjai itt egybeestek, lásd Szakonyi Károly *Kardok, kalodák* című drámájának zenéjét szintén a Kecskés-műhelytől (1986). Ugyanakkor a lírai és szerelmi műfajokat jórészt egy másik műhely foglalta le, a Camerata Hungarica, a Bakfark Consort (Benkő Dániel zenekara), illetve a két műhelycsoport közt félúton elhelyezhető Ars Renata Énekegyüttes vitte nagy sikerre (Virágh László vezetésével, Zádori Mária szólista karakterére építve, a reneszánsz vokális kamarazenét saját szempontokkal bővítve). Elgondolkodtató, hogy a saját korukban oly népszerű széphistóriák máig hiányoznak, a XVII–XVIII. századi szerelmi közköltészet is igen foghíjasan van jelen a köztudatban, a felvilágosodás kori énekköltészetből pedig szinte semmi sem forog közkézen Csokonai és Pálóczi Horváth Ádám egy-két dalszövegén kívül, utóbbiakat szintén jórészt Kobzos és barátai terjesztették el.

Az egyéni és a közös munka kulcsszava tehát a *restaurálás*. Ez persze nem csak Kobzos saját restaurátori hivatásának szublimálása, illetve adaptálása volt egy másik szakterületre, a zenélésre. Sokkal inkább egy egész nemzedék zenei alapállását tükrözi mind a táncházmozgalomban, mind a régizenei műfajokban, mind az énekelt versek terén.

Lemezek, kiadványok

Kobzos első önálló kiadványai műsoros kazetták voltak. Ehhez fontos tudni, hogy az 1980-as években nemigen lehetett szólólemezeket csinálni Magyarországon a rétegműfajokból. Sőt, Kobzosnak egész életében nem volt Hungaroton kiadású, „állami" szólólemeze. A Bázelben magánkiadásban, szinte szamizdatként megjelent *Énekelt történelem* (1988) és a Garabonciás Alapítvány által kiadott *Vándorok énekei* (1994) alapozta meg a hírnevét, immár több mint húsz évnyi pályafutás után. Az utóbbi kazettának még szabályos gerince sincs, csak mint egy régi bőrkötés: a lényeg belül van. Kottamelléklet is készült hozzá, szintén régies tipográfiával.

Egy következő, nagyon fontos együttműködést is meg kell említsünk, Erdal Şalikoğlut, aki – nem meglepő – egy újabb családi szálat hozott elő Kobzos életművében. Szintén 1991-ben járunk, 30 éve, amikor egy török orvos

Magyarországra jött részképzésre. Kobzossal véletlenül összebarátkoztak egy közös barát révén, aztán Erdal eljött az Óbudai Népzenei Iskolába, ott is tanított, és pillanatokon belül elkezdték együtt játszani nemcsak a magyar vonatkozású török énekköltészetet, hanem a XX. századi Aşık Veysel énekeit (*Szívetekben őrizzetek,* 2002), illetve a középkori misztikus költő, Yunus Emre műveit is (*Lásd, mit mível a szerelem,* 2007). Kobzos Kiss Tamásból pedig kibújt a műfordító. Édesapja költői és műfordítói öröksége egyik napról a másikra utat tört magának, úgyhogy Yunus Emre műveiből, illetve Pir Sultan Abdal verseiből is készítettek egy lemezt, utóbbit Balassi Bálint magyarul és törökül elhangzó versei társaságában (2013). Kobzosnak egy középkori koncertlemeze is megjelent Isztambulban *Trubadur şarkiları* címmel (2009). Sajnos kevesen ismerik, pedig középkori szólista alaprepertoárját jórészt csak ezen a lemezen hallhatjuk: trubadúrénekek, a *Carmina Burana* diákdalai, cantigák, Oswald von Wolkenstein énekei…

A magyar régizenei élet legalapvetőbb öröksége ezzel együtt a XVI–XVII. század maradt, s ezt Kobzos számára Tinódi Sebestyén *Cronicá*jának (1554) 9,5 órányi hangzó összkiadása koronázta meg 2006-ban, Lantos Szabó István közreműködésével az Arcanum kiadásában. A bécsi Clemencic Consorttal és az Accentusszal is készült egy-egy lemez magyar karácsonyi énekekből, illetve XVII–XVIII. századi magyar világi muzsikából (2006, 2013). Ez kivételes lehetőség volt, hiszen Bécsben magyar régizenei CD-t elég kevesen csináltak. E műsorokat óriási sikerrel játszották Ausztriában és a nyugat-európai fesztiválokon.

Bizonyos szempontból a lényeg minden lemezen azonos: visszatérés és hűség a gyökerekhez. A verslemezeken mindig szerepeltek Kobzos édesapjának művei is, ha nem énekelve, akkor szöveges idézetként, mint a Csokonai-lemezen. És ha a címeket nézzük? A *Vándorok énekei,* a világban való mozgást sugalló cím után 14 évvel a *Nem megyek én innen sehova* épp a fordítottját állítja, egy megérkezett és onnan nem távozó személy képét festi meg. Ez a teljes magyar abszurditással szembenéző, nagyon szép lemez 2008-ban jelent meg. A *Boldog vizeken* pedig megint elevezős, elringató hangulatot ígér; műsorán szerelmes versek megzenésítései hallhatók kamarazenekari és jazzkísérettel. Tehát a lemezcímek között is nagyon komoly gondolati hálózat van.

A lemezek hálózatosságát erősítik a visszatérő, többször felvett vagy kiadott énekek. Az *Énekelt történelem* egyes darabjai a *Protestáns énekmondók*on (1992), illetve a *Vándorok énekei*n térnek vissza, majd a *Főnix és bárány*on (2000) és a *Hangzó Helikon* Csokonai-lemezén (2008). Meglepő módon viszont nem jelent meg többet Tinódi kemény szavú éneke *(Lészön beszédöm itten ez országról),* csak az összkiadásban, sőt a *Pöngését koboznak* is csak 2013-ban, ismét külföldön *(Serenata Hungarica).* Ez mind a művészi, mind a

történeti-irodalomtörténeti koncepció szerint fontos. A Csokonai-album érdekessége, hogy a *Hangzó Helikon* sorozat zömétől eltérően egyetlen korábbi felvétel sincs rajta, sőt a megszokottak is új dallammal szerepelnek, így az átfedések is csak részlegesek.

A legtöbbször kiadott darabok a teljes diszkográfiát tekintve:
Csokonai Vitéz Mihály: *Jövendölés az első oskoláról, a Somogyban*
Balassi Bálint: *Borivóknak való*
Balassi Bálint: *Adj már csendességet*
Balassi Bálint: *Valedicit patriae (Ó, én édes hazám…)*
Fazekas Mihály: *Hortobágyi dal*
Kiss Tamás: *Csokonai piramisa*

Szembeötlő a saját szerzésű és az eredeti forrásdallamok rokonsága, akár az életmű távolabbi pontjain is. A *Csokonai piramisa* és a *Péterszállás* azonos hangnemben szólal meg (a felvételek közt 14 év telt el), ereszkedő kulcsmotívumaik szoros rokondallamokká teszik őket, csak az egyik egy akkordikus, polbeat kereten nyugszik, a másik a töktambura fémes, citerával rokon bourdon-zengésén. A *Vándorok énekei*n egyébként a *Magyar István király,* a *Molnár Anna* és a *Hortobágyi dal* is ilyen, vagyis a kazetta műsorának negyede. Van, hogy tudatosan villan át egy népi vagy régi dallam, például a *Meghalt a béres* kvintváltó témája adja Kiss Tamás híres groteszk verse, a *Bolond Istók tűnődése* dallamát, de blueskísérettel. Szintén az édesapa verse találkozik saját és történeti dallamokkal *A dudás* című énekben, amelynek nyitó témája Tóth István fülöpszállási kántor 1830-as évekbeli gyűjteményéből való *(Azt akarnám, a vénasszony).* Az urbánus hagyománytól sem idegenkedik Kobzos, amikor Tóth Árpád *Ah vasárnap (Ülj mellém a villamosba)* című szatirikus versét egy XIX. század eleji közép-európai vándordallam, a Strassburger-téma felhasználásával szólaltatja meg, de a századfordulós kuplék felé eltolva a hangzást. Érdekes, hogy a 2008-ban kiadott lemez szinte egy időben készült a Csokonai-CD-vel, amelynek *Miért ne innánk?* című darabja ezúttal szintén a Strassburger variánsköréhez tartozó dallammal szólal meg. És végül akad olyan gyöngyszem is, amely elmegy a szinkretizmus határáig, s a pályakezdő zenei élményekre kacsint. Petőfi Sándor *Részegség a hazáért* című dalát a 2008-as *Nem megyek én…* lemezen meglepő hangszerelésben hallhatjuk: „Hát az úgy volt, hogy éppen felvételeket csináltunk Jantyik Csaba stúdiójában, amikor belépett egy negyvenes snájdig fiatalember. Beszélt, beszélt… és én nem vettem észre, hogy nem magyar anya szülte… Ő volt Kevin Johnson, üzletember és amatőr rockzenész, és hamarosan megtudtam, hogy 1986-ban érkezett Debrecenbe, szociológiát tanulni ugyanazon az egyetemen, ahol egy tucat évvel azelőtt én diplomát kaptam. Lelkesen mesélt arról, hogy mennyire

megszerette ezt az országot (azóta is szereti, és benne Debrecent). Ráadásul elkezdte szavalni ezt a Petőfi-verset. Nyilvánvaló volt, hogy ezt a számot vele kell felvenni. Az éneken és a dobon kívül mindent ő csinál. A dallam korabeli."

A szólóalbumokat megelőzik a zenekari felvételek. A Kecskés-műhelyben például már az 1980-as években is játszottak középkori, ókori és keleti hangszereken. A magyar régizenén túl külföldi műveket éppúgy műsorukon tartottak, például oszmán-török vagy okszitán régi zenét, ahogy középkori német és olasz muzsikát is, működésük ezáltal mélyen európai, nemzetközi és izgalmas volt. Ennek dokumentuma a négy legfontosabb lemez ebből az időszakból. A *Zene a reneszánsz kori Erdélyben* két évet pihent dobozban, mire 1981-ben megjelenhetett.[12] A *Régi török zene Európában* szintén két évet várakozott a megjelenésre, azóta máig hiánypótló kiadványnak számít (1984).[13] A lemezen Esmail Vasseghi perzsa muzsikus és René Clemencic is közreműködik. Gaucelm Faidit máig klasszikus trubadúrlemezén, 1986-ban[14] nemcsak Kobzos Kiss Tamás és Miquèu Montanaro működtek közre, hanem Csányi Tamás (ma közismert egyházzenész, karnagy), valamint a francia szólistazenetörténész Gérard Le Vot, aki meghívta Kobzosékat, hogy készítsenek vele közös lemezt Franciaországban. Ez lett az *Ultima lacrima* (1986),[15] sajnos kevésbé ismert, pedig ritkán játszott középkori latin lamentációk hallhatók rajta (Erdész, 2001). 1990-ben ebből a műhelyből nőtt ki Miquèu Montanaróval közös lemezük, a *Bernart de Ventadorn*-kazetta, a legismertebb XII. századi trubadúr életművéből készült válogatásként. Montanaro eredetileg egy okszitán tanító, ezer hangszeren játszó igazi garabonciás, ahogy mondta: ők mai trubadúrok. A trubadúr hivatásban nemcsak a költészet van jelen, hanem épp a *trobar* 'találni' igéből eredt a neve: a kitalálás, amibe a műsorszerkesztés, a fordítás, a konferálás is beletartozik. A naptári ünnepek éppúgy. Erre utal, hogy Kalendárium Duó néven is felléptek dél-franciaországi iskolákban vagy a Csíkszeredai Régizene Fesztiválon, illetve az 1986-os budapesti reneszánsz vásáron a Petőfi Csarnokban – tehát mindenütt jártak, egész különböző közegekben. Nem koncerteket kell feltétlenül elképzelni, hanem a mai értelemben vett garabonciás utcazenélést.

Montanaro és Kobzos mellett Maurizio Mingardi olasz muzsikus volt a harmadik tagja a Kalendárium Triónak. Nemzetközi mezőnyt képviselt, s a *Bernart de Ventadorn*-műsorral és kazettával írta be nevét a szakma aranykönyvébe

[12] Hungaroton SLPX 12046; CD-kiadás: HCD 12924 (1987).
[13] Hungaroton SLPX 12560; CD-kiadás: HCD 12560-2 (1994).
[14] Hungaroton SLPD 12584, CD-kiadás: HCD 12584 (1986). A felvétel 1984-ben készült a rákosszentmihály-sashalmi református templomban.
[15] *Ultima lacrima. Chants spirituels du moyen age IXe–XIIIe siècles.* Gérard Le Vot & alii. Studio SM (1986), CD-kiadás: D2602 SM 43 (1997).

a világhírű, de sajnos ma már nem létező csapat. Magyarországon, a Visegrádi Palotajátékokon is szerepeltek egy ízben.

Alkalmi, de nagyon értékes zenekari felállásban készült a *Régi magyar betlehemes 1629* (1987) című lemez,[16] ahol a Kecskés-műhely tagjai mellett a Szent Imre-templom gyerekkórusa énekelt Csányi Tamás vezetésével, a versmondó szereplők pedig az Ormánsági Diákszínkör tagjai voltak, dél-dunántúli református gyülekezetekből. A lemezről bővebben Bódiss Tamás tanulmányában olvashatnak, akárcsak a 2001-ben kiadott Szenci Molnár Albert-CD-ről *(Mindennémű háborúság ellen)* és más református egyházzenei kiadványairól.[17]

A honfoglalás-emlékévben, 1996-ban jelent meg Kobzos Kiss Tamás és több barátja közreműködésével a *Táltos idők* című kazetta, amely a magyar népzene keleti párhuzamaiból adott gazdag válogatást. A fiatalon elhunyt kiváló népdalénekes, Ferencz Éva szintén több közös lemezt készített Kobzossal a karácsonyi, húsvéti és a magyar szentekhez kötődő énekkincsből.

E kötetben volt már szó Szabados Györgyről. Nagyon komoly együttműködés fűzte Kobzoshoz: rendhagyó, kísérleti zeneművek, titokzatos nyelven írt, mert máshogy elmondhatatlan rebellis szövegek, *A kormányzó halála* és *Az események titkos története*. Ez ismét átrezgeti a bartóki minőségű kortárs zene és a teljesen alternatív, etnikus és jazz hangzással dúsuló zene határait – és ehhez is Kobzos kellett, az ő elképesztő előadói habitusa koncerten és hangfelvételeken egyaránt.

Pedagógia

Párhuzamosan az említett műhelyek hazai és külföldi sikereivel, következett egy jelentős fordulat: Kobzos Kiss Tamás 1986 szeptemberétől az Óbudai Népzenei Iskola (akkor még: III. kerületi Állami Zeneiskola Népzenei Tagozat) tanára lett, koboztanárként első az országban. Jómagam is itt lehettem tanítványa, csoportos órákra gyűltünk össze hetente kétszer. Ekkoriban Kobzos már egy élő legenda volt, ismerni lehetett innen-onnan, tévéből, rádióból. Tanárként mégis mindenkit egyenrangú partnerként kezelt, bevont minket hatalmas kreatív játékokba, improvizációba, friss népzenei és régizenei kiadványok „kóstolgatásába". Tanított minket olyannak lenni, amilyen a feladat. Nem kobzolni tanultunk, hanem a feladatba belehelyezkedni (hangszerrel

[16] Hungaroton SLPX 14068 (1987). 1999-ben a Kobzos által összeállított és hatalmas munkával rekonstruált szövegkönyv külön is megjelent, kottákkal kiegészítve, hogy könnyebb legyen színpadra állítani (Református Zenei Műhely). CD-n csak 2004-ben, magánkiadásban jelent meg az album, majd a *Dúdolj verset* kötet DVD-mellékletén.

[17] Az előadás videofelvétele: https://youtu.be/EVeB_puvwGw?t=4204 (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

vagy anélkül), és egyéni utakat keresni. Sudár Balázs, Buda Ádám, Szilágyi Dániel, Nyitrai Péter, Róka Szabolcs – csak hogy néhány nevet említsek az akkori évfolyamtársak közül –, ma is ekként dolgozunk a magunk eszközeivel, ki-ki a maga műfajában. Mesterünk révén részt vehettünk a koboznak, ennek az akkor alig ismert hangszernek a felfedezésében és az elterjesztésében, ami ma már olyan természetesnek tűnik, de akkor egyáltalán nem volt az.

Kobzos kézzel írta le nekünk a megtanulandó dalokat (fénymásolásra korlátozottan volt lehetőség akkoriban). Mindenkinek van ilyenje az első évfolyamokból, és nagy becsben őrizzük. Kátai Zoltán is mutatott egyszer egy olyan kottasorozatot, amelyet Kobzos küldött neki levélben, hogy „ezek a legjobb énekmondó, kezdő darabok, tanuld meg, pajtás".

Az óbudai tanári karból többekkel alakult ki, illetve folytatódott az együttműködés, például a Téka együttessel, akik Kobzos több koncertjén és *Énekes kalendárium* című tévéműsorában is közreműködtek. A Jánosi András óbudai népihegedű-tanár vezetésével működő Jánosi együttessel Kobzos egy 1848–1849-es lemezt, illetve egy Liszt forrásait bemutató albumot is készített. Ismét a családi örökség súlyát látom ebben, mivel Kobzosnak volt egy Tuolth István nevű, távolabbi felmenője, 1848–1849-ben honvéd százados, aki Kossuthot az emigrációba is elkísérte. A Liszt-lemez ugyancsak fontos áttörés volt a zenetörténeti és népzenei eredmények összehangolásában, a kétféle hagyomány szakszerű párbeszédében. Jellemző, hogy e lemezt felvállalta a Hungaroton, később egy kombinált CD-változat is készült belőle, míg az *Ezernyolcszáznegyvennyolcba'* (kazetta: 1995; CD: *Kossuth izenete eljött,* 1998) című album csak magánkiadásban jelenhetett meg, ennek ellenére közismert.

Kobzos Kiss Tamás 1992-től igazgatói tisztséget töltött be az iskolában, amely ekkor aztán megszerezte függetlenségét, és Óbudai Népzenei Iskola néven országos súlyú, példaadó intézménnyé vált. Ma már új helyen, a Mókus utca 20. szám alatt működik egy műemlék épületben, s Szerényi Béla, akkori tekerőlantos évfolyamtársunk az igazgató. Vezetői felkészítésében Kobzos még betegen is fontos szerepet vállalt, hogy kezébe adhassa a stafétát a szakmai műhelyben. Többen aktívak a régi tanárok közül, s a csapat is önmagából épül. Ez a kulcsfontosságú műhely messze túlmutat a népzeneoktatás kérdésén. Már a kezdetektől érkeztek ide külföldi régizenész és népzenész vendégek, a rendszerváltás után pedig többször nyílt lehetőség erdélyi, gyimesi és moldvai muzsikusok meghívására, játékuk részletes dokumentálására, hang- és filmfelvételekre.

E pedagógiai program kiterjesztését nemcsak a számos hazai és külföldi módszertani tábor, előadások és vitaülések segítették elő, hanem az is, hogy Kobzos 2007-től a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Népzene Tanszékének alapító tanára lehetett. Kevesen tudják, hány hivatalos levelet, pályázatot és

egyebet írt az ezt megelőző években, hogy a nomád nemzedék legnagyobb álmát, a felsőfokú népzeneoktatást elfogadtassa, elismertesse a vezető egyetemi és kulturális körökkel. Egyszer érdemes lesz Kobzos Kiss Tamás népzenepedagógiai munkásságát külön, részletesebben elemezni.

A választékosan beszélő, a szavak erejében hívő Kobzost hamar felfedezték az újságírók. Az előzőkben idézett, írott interjúk tartalmi mélységeire már felfigyelhettünk. Az 1980-as években rendszeres vendége volt a Magyar Rádió ismeretterjesztő műsorainak is, például Nemeskürty István[18] vagy Klembala Géza vendégeként, Dimény Judittal közös ifjúsági műsorokat készítettek, Móser Zoltánnal pedig egész sorozatokat. Ez utóbbiak kivonata később CD-ROM-on is megjelent *A magyar történelem dalban elbeszélve* címmel, sok különleges hangfelvétellel (2005).

A *Dúdolj verset* című kötet összeállításakor igyekeztünk áttekinteni a fellelhető írott interjúkat a helyi és az országos, esetenként külföldi sajtóból. Időrendben olvasva érzékelhetjük a művész dilemmáit, s azt, hogy a Kádár-kori ellenkultúra iránti intenzív érdeklődés a rendszerváltás után lanyhulni kezd, sokak számára érdektelenné válik. Ezt igenis ki kell mondani a régizene hazai történetében: kiment alóla az ellenzéki-alternatív kontextus, s újra kellett szervezze saját identitását, intézményi és művészi kereteit. Szerencsére Kobzos ekkoriban kiszélesíthette a tanári és egyéb működését, sőt végre lemezek is készülhettek (kettőt Debrecen városa támogatott ösztöndíjjal).

„*Tudom, befogadnának*”

Kobzos életműve kettős olvasatú, mégis harmonikus. Az egyik megközelítés a nomád nemzedék identitását példázza, a kíváncsiság, a különutasság, a kései beatkorszak alternatív kultúrateremtő lehetőségeit. A másik értelmezési irány viszont – a nemzedékéből talán legharmonikusabb módon – bölcs és termékeny szembenézést jelent az örökséggel, a családi hagyománnyal és küldetéssel. Az atyákkal, az ősökkel való szövetséget. Ez azonban nem konzervatív tónusú, nem a mechanikus tisztelettudáson alapul. Kedves példaképe, Pálóczi Horváth Ádám sem változatlan formában folytatta apja, Horváth György prédikátor örökségét (pedig erre a gályarab, majd Erdélyben bujdosó ősök emléke is rávezette volna), hanem saját korának lehetőségeihez illesztve, földmérőként, jogászként, de később mégiscsak egyházgondnoki teendőkkel.

[18] *A magyar művelődés századai* című rádiósorozat könyvvé szerkesztett változatában (TV Minerva, 1985) szintén megszólal Kobzos Kiss Tamás és Szabó István, lásd az interjú részletét: *Dúdolj verset,* 30–33.

S amivel kiegészítette: az énekköltészet, mely egyszerre régi és vadonatúj szerep volt.

Kobzos éppígy beépítette saját életművébe a családi előképeket: tanár, sőt igazgató, pedagógiai programalkotó lett, s a magyar és európai zene, irodalom és a történelem új eszközöket kereső népszerűsítője a Kárpát-medencében és a nagyvilágban. 1848-as lemezükkel a honvédtiszt ősapa, Tuolth István előtt is fejet hajtott, a protestáns énekkincs életre hívásával hajdani erdélyi felmenői, Mátéffy János kolozsvári bíró korát is megidézte. Műfordítóként – gyakran édesapja kedves szavait, fordulatait használva – énekelhetővé tette a török ásikok verseit, de például Oswald von Wolkenstein hétnyelvű dalát is. Még a fényképészet, azon belül a sztereófotózás sem maradt ki, amely szintén családi örökség, csak Kobzos két digitális fényképezőgépet kapcsolt össze. Bármikor szívesen játszott barátságból, felajánlásból, egész életében hiteles szavakkal és tettekkel segítette református egyházát, a moldvai és gyimesi csángó gyerekeket. A régizenei mozgalomból elsőként kapott Kossuth-díjat (2014), melynek átvételekor ezt mondta: „Apám jobban megérdemelte volna."

Életútja e kettős erőtérben bontakozott ki, s bizonyára nem volt mindig olyan egyszerű egyensúlyt teremteni. Az atyai biztató vers, amelyet már idéztünk, mégis kimondja: a zenész hivatást válassza, ez legyen az eszköz a vigasztalásra, az emberek összekötésére. Elkerülte viszont a zenészsorsok állandó kísérőit, a magányt, az ital és a szétforgácsolódás kísérteteit. Munkáját szenvedélyként, játékként élte meg, ugyanakkor önfegyelme, sztoikus bölcsessége és szelíd humora megvédte, hogy felőrlődjön az igazgatói munka vagy a turnék feszültségeiben.

Kobzos innen nézve Cseh Tamás lelki unokatestvére volt, de más értékrenddel. Cseh Tamás és Bereményi Géza művészete a szétesőt, közhelyessé vált történeti tudást ironikusan, szándékolt alulnézetben közelíti meg, egyszerre minden korban kortévesztőnek, idegennek mutatva az énekmondót. Cseh Tamásnak legmélyebb azonosulása, azt hiszem, az indián közösséggel volt, ahol még létezik a régi morál, a közösen alkotott törvények. Kobzos történelemképe elfogadóbb, értékekkel telibb, hiszen a fennmaradt dokumentumokat mutatja be önmagukban, ugyanakkor a mai elhangzás miatt értelemszerűen aktualizálva.

Ahogy többször elmondta: nem akart a múlthoz fordulni, hanem használni, érteni, továbbadni vágyott. Láthattuk, hogy a restaurátor hivatás a saját út egyik ágaként allegorikusan a zenei pályát is átszőtte. Utolsó filmes interjújában, a már csak posztumusz alkotásként bemutatott *Énekmondó* című portréfilmben (2015, rendező Szomjas György) így fogalmazott: „Az érzelmi világ volt egységes, az akarat és a szándék, amit át akar adni egy énekmondó,

az a kétségbeesett szándék, hogy most rám van bízva a népem jövője, s ha én ezt nem mondom el, akkor valami örökre elvész…" (Faragó, 1998)

Küldetése lényegét harminc évvel korábban szinte azonos gondolatban foglalta össze: „Az a véleményem, hogy a jelent és a múltat nem szabad egymással szembeállítani. Személy szerint nagyra értékelem és elismerem a legmodernebb muzsikát is, amennyiben azt magas szakmai színvonalon művelik. De nem hinném, hogy az egyik kizárná a másikat. Ma igen-igen fontos feladat a múlt értekeinek fölmutatása, életközelbe hozatala. Az életközelség a lényeges. […] Hiszem, hogy a történelem folytonosságát nem csak elméleti szinten kell tudomásul venni. Sokkal többről van szó: a folytonosság élményt adó megéléséről. S aki idegeiben érzi ezt a folytonosságot, nem számol a tovatűnő századokkal. […] Célom az, hogy a jelent szembesítsem a múlttal, hogy ebből az ütközésből valami szikra pattanjon ki, amitől tüzet fognak az emberek." (Köntös, 1985, 29.)

Ezek meghatározó, de ma is alig értett gondolatok. Holott minden erővonal kirajzolható, s élete minden gyújtópontjában, minden korszakában megvan mindegyik elem. Kobzos Kiss Tamás úgy volt beatkorszakbeli posztlázadó, annak a kornak a lelki tartalmát és zenei ízlését adaptálva, hogy egyúttal a legmélyebb békességet és a legnagyobb szintézist kereste az atyák nemzedékével.[19] És nem azért, mert ő régizenét játszott. Nem csupán az ősatyákkal akart békében lenni, hanem a család legmélyebb tudását is szerette volna nyilvánosságra hozni. Az édesapja azt mondta, hogy ő azért nem lett lelkész, bár kitűnően mondott például verset, merthogy nem volt elég nagy orgánuma, hogy hétről hétre szóljon a szószékről. Azt hiszem, hogy a fia ezt beteljesítette a saját orgánumával. S ha látjuk a tévé- és egyéb műsorokat, a műhelyek kirajzását, a „kipattanásokat", melyek mögött a pedagógiai tudás is sokszorozódott, elmondható, hogy ilyenje nem akárkinek volt akkoriban. Bár nagyon jó zenészek akadtak akkor is, de többnyire műhely nélkül, ahol ezt továbbadhatták volna. Neki ez mind megadatott. A szószék helyett a színpad, ahol bizonyos színészi tudásra is szükség volt. Előadásmódján nemcsak az édesapja szép versmondása hagyott nyomot,[20] hanem azoknak a színésszel vegyes énekmondó kollégáknak, a svájci René Zossónak vagy a magyar Kuncz

[19] Ne feledjük, hogy a hasonló helyzetű írók vagy irodalmárok gyermekeiként felnövő nemzedéktársak (Kiss Ferenc, Ifj. Csoóri Sándor) viszonya közel se volt ilyen harmonikus az atyákkal, de egyértelmű, hogy rengeteg szellemi töltetet és élményt hoztak az otthoni közegből. Kiss Ferenc nemrég a *Kötelékek* című kötetben több dokumentumot közreadott édesapjával, Kiss Ferenc irodalomtörténésszel való vitáiról.

[20] A költő születésének 100. évfordulójára Kobzos Kiss Tamás egy magánkiadású CD-t állított össze, amelyen Kiss Tamás mondja a saját verseit egy régi kazettafelvételen, s közöttük a megzenésített versei is elhangoznak a korábbi CD-kről.

Lászlónak a hatása is, akik ezt a műfajt ebbe az irányba is „lakhatóvá tették", s felszabadították a „csak énekes" feladatok alól. Állandó fellépőtársai közt is voltak kiváló versmondó előadóművészek: Gy. Szabó András, Erdélyi György, Szentpál Mónika, korábban Nagy Attila a *Toldi*-estjük sok-sok előadásán…

Jóllehet mindenkit nagyon szeretett, és rengeteg jó barátja volt, egy kései interjújában azt mondta, hogy „mesterem egy volt: Szabados György". Akik találkozhattunk Kobzos Kiss Tamással élete utolsó heteiben, megerősíthetik, hogy szinte még a vonásaik és a hangszínük is hasonlítani kezdett – ez nem misztifikálás, hanem egy fájdalmas, de felemelő tapasztalat. A Veysel-kötet eredeti példánya margóján pedig, amelyből a *Szívetekben őrizzetek* című CD szövegeit fordították Kobzos és Erdal, rábukkanunk a címadó vers első fordítására: „Feleim, ne feledjetek." A szomorú, búcsúzó ének így játékosabb refrént kapott volna – ebben ott tükröződik Kobzos teljes világképe.

Epilógusként olvassuk újra, illetve hallgassuk meg Kiss Tamás *Péterszállás* című versét a *Nem megyek én innen sehova* című CD-ről. A dallam ereszkedő íve a *Csokonai piramisá*val rokon, de egy másik dallamcsaládból való (5 4 b3 stb. sorvégzők). A borító szerint a Kallós Zoltán gyűjtötte *Puszta malomba'* dallama „bujkál benne", a töktambura-kíséret pedig egyszerre idézi a kun és népvándorlás kori hangzást, de Kobzos kisújszállási nagyapjának énekét és a citeraszót is. Családi és nemzetségi ősök együtt szólalnak meg, hiszen a péterszállási puszta a kő alatt őrzi nemzedékek, hajdani kunok és magyarok életét. A két verset a párhuzamos szavak is összekötik: *oltár,* a kő alatti világ. Kiss Tamás életművében is közeliek egymáshoz: a *Péterszállás*t 1970-ben írta, a *Csokonai piramisá*t 1973-ban.

Kobzos Kiss Tamás művészetét ugyanez az otthonkereső szándék járta át. Mindenkit összefogni és valahol belül feltámasztani képes, antropomorf, bölcs kisugárzás vette körül a színpadon és az életben. Egyéni erővel, magányos és szabad előadóként közösségeket épített a fizikai és az érzelmi világban is. Szerencsére sokan élünk még ma is e közösségekben, a legtermészetesebb (s emiatt talán néha át sem gondolt), mély kapcsolatban Kobzos mester örökségével.

Irodalomjegyzék

Ablonczy (1982). Koboznak pöngetője. *Film – Színház – Muzsika,* 1982. július 24., 12–13.

Balavány György (2005). Hazatérés. Kobzos Kiss Tamás a csácsogó regösökről, az idealizált Balassiról és a kottacsontvázakról. *Magyar Nemzet,* 2005. január 8.

Boros Zoltán (szerk., 1981). *Énekben hallottam… Régi magyar világi énekek.* Kriterion Könyvkiadó.

Csörsz Rumen István – Szerényi Béla (szerk., 2018). *Dúdolj verset: Kobzos Kiss Tamás emlékezete.* Magyar Hangszermíves Céh.

Dezső László (1981). Koboz és történelem. Beszélgetés Kiss Tamással. *Komárom-Esztergom megyei Dolgozók Lapja,* 1981. július 1.

Grozdits Károly (2014). Régizene és népzene mezsgyéjén. Beszélgetés Kobzos Kiss Tamással. *FolkMagazin,* 5. sz.

Gyárfás Endre (1996). Napok Kolozsváron. *Szabadság,* 1996. március 7.

Kecskés András (1977). *Avatástól ballagásig. Diákdalok – diákszokások.* Zeneműkiadó.

Kiss Tamás (1983). *Hang és visszhang.* Magvető Kiadó.

Köntös László (1985). Az énekmondó. Beszélgetés Kobzos Kiss Tamással. *Református Lapja,* 1985. december 22–29.

Németh Júlia: *Játék, tudomány, művészet. Reneszánsz. Szabadság,* 1996. március 7.

AZ „ELLENKULTÚRA” – TANULMÁNYOK A PÁRTÁLLAMI IDŐSZAK MŰVELŐDÉSÉRŐL

Máthé Áron

„Ellenkultúrák" a kommunista diktatúra időszakában

Az ellenkultúra mint kifejezés a köztudatban összefonódott az 1960-as évek beat-rock mozgalmával (Szőnyei, 2004; Zrufkó, 2017). Azonban magát a fogalmat illetően némileg bajban vagyunk. Ha egy szabatos megfogalmazást szeretnénk kapni, talán a következőképpen foghatjuk meg a dolgot: az ellenkultúra olyan szubkultúra, amelynek értékei és viselkedési normái jelentősen eltérnek a többségi társadalom értékeitől és viselkedési normáitól, néha szöges ellentétben állnak a „mainstream" kulturális erkölcsökkel és megnyilvánulásokkal is. Az ellenkulturális mozgalom a populáció egy jól körülírható részének ethoszát és törekvéseit fejezi ki egy jól meghatározott korszakban. Amikor az ellenkulturális erők elérik úgymond a „kritikus tömeget", az ellenkultúrák drámai kulturális változásokat indíthatnak el (Balogi et al., 2009).

Ez a definíció természetesen nem képes minden felmerülő kérdésünkre választ adni. Ha kissé hétköznapibban szeretnénk megragadni a dolgot, akkor úgy is fogalmazhatunk, hogy *van egy nagyobb populáción belül egy olyan embercsoport, amelynek értékei és önkifejezési módjai úgy állnak gyökeresen szemben a fennálló társadalmi valósággal, hogy közben mégiscsak ahhoz tartoznak*. A címben szereplő „kommunista" kifejezés okán szeretnék arra utalni, hogy ez az utóbbi megközelítés már-már a marxizmus dialektikájára emlékeztet, amelyben az ellentétek egysége és harca egyszerre érvényesül.

Köztudomású tény, hogy az „ellenkultúra" fogalmának mára szinte könyvtárnyi szakirodalma van. Azonban ez a könyvtárnyi szakirodalom főleg a nyugati és esetleg az úgynevezett szovjet ellenkultúrával foglalkozik. De mi a helyzet idehaza? Vagy még inkább: mi *volt* a helyzet idehaza?

Mielőtt rátérnék erre a kérdésre, szeretnék még a jelen gondolatsor elején egy elrugaszkodási pontot találni. Ez pedig nem más, mint az a megállapítás, hogy az egyik európai – ha úgy tetszik, nyugati – ellenkultúra maga a munkásmozgalom volt. A munkásmozgalom Magyarországon 1918-ig bezárólag egy egész rendszeralternatívát épített fel, annak teljes kulturális vertikumával együtt. Ha Thomas Kuhn paradigmaelméletét (2000) ezúttal nem tudományos, hanem társadalmi értelemben használjuk, akkor lényegében egy tökéletes

társadalmi paradigmával állunk szemben. A munkásmozgalomnak ekkorra már megvolt a kiforrott ideológiája és hiedelemvilága; megvoltak ehhez a „szent" kánonba tartozó művek; voltak az eszme iránt elkötelezett tudósai, nagy tanítói és „prófétái"; létrehozta a maga kulturális kódjait is. Legvégül pedig mindehhez intézményeket hozott létre.

Hogy ez mit jelentett a gyakorlatban? Vegyünk példának egy olyan munkást, aki szakszervezeti tag volt, ugyanúgy része volt a társadalomnak, mint egy nem szervezett munkás. Nem vonult ki a társadalomból, és ugyanúgy megünnepelte mondjuk a karácsonyt. Ugyanakkor – és talán ez az igazán lényeges –, megünnepelte május 1-jét is, énekelte az *Internacionálé*t, és eljárt a munkásdalárdákba és olvasókörökbe is, ahol a fennálló társadalom teljes átalakításáról szóló baloldali szerzők műveit hallgatta. Egy 1919-es tanácsköztársasági röpirat ezt így fogalmazta meg: „A proletárállam csak egy vallásod iránt érdeklődik. Azt kérdi, hiszed-e a proletárság feltámadását, akarod-e, hogy a pokol örvényébe süllyedjen a múlt minden átka és kalászba szökjön a világforradalom életet adó vetése? Ha hiszed ezt, egy felekezeten vagy velünk: proletár vagy, testvérem vagy, életem és hitem sorsosa vagy." (Tiszay, 1959)

A munkásmozgalom legradikálisabb ágaként megszülető kommunizmus tehát *fordított teokrácia* volt. Bergyajev, a kommunistából hívő keresztyénné visszatért orosz gondolkodó szerint: „A szovjet filozófia teljes felépítése a kereszténység borzalmas karikatúrája." (Bergyajev, 2003) Ennek az ellenkultúrának 1945 után egy még brutálisabb, immár nyíltan egy külső nagyhatalomhoz igazított változata jutott hatalomra. Kovács Imre parasztpárti politikus ezt „a magyar történelem nagy szakadásának nevezte", és megállapította 1945-ben, hogy „lezárult az a hosszú-hosszú folyamat, amit ezer évnek nevezünk, és elkezdődött egy új korszak, aminek megjelölésére még nincs kellő távlatunk. Eddig jellegében az új korszak mindannak az ellenkezője, amit az ezerév képvisel és szimbolizál." (Kovács, 1990)

Amennyiben a kommunizmust ellenkultúrának tekintjük, a kommunista diktatúrát pedig hatalomra jutott ellenkultúrának, akkor az utóbbihoz képest maga az európai tradíció és hagyományos kulturális önkifejezés vált ellenkultúrává 1945 után. A másik oldalról nagyon is rímel Bergyajev megállapítására Rákosi Mátyás szarkasztikus megjegyzése, amelyben a katolikus egyházat „konkurrens vállalat"-nak nevezte. Vagy akár később Kádár János elejtett megjegyzései is erre utalnak, miszerint például „nekünk, kommunistáknak is megvan a magunk gyónása, azt önkritikának hívják" (Kádár, 1972).

A fentiek alátámasztására szeretnék egy érdekes dokumentumcsoportot behozni. Amerikai kollegámmal az interneten nyíltan hozzáférhető 1950-es évekből származó hírszerzési iratok tanulmányozása közben találtuk a következő fogalompárost: *dissidence* és *resistance*. Vagyis *ellenkezés*, *eltérés*, *ellenzékiség,*

illetve a második: *ellenállás*. A CIA meghatározása szerint a szovjetellenes magatartás bármely formája tágan ellenzékiségként definiálható, az Egyesült Államok a szovjetellenes magatartást disszidencia és rezisztencia csoportba sorolta. A Központi Hírszerző Ügynökség a következőképpen határozta meg ezeket a fogalmakat: 1. A disszidencia maga a rendszerrel való elégedetlenség, vagy pedig az elégedetlenséggel járó lelkiállapot. 2. Az ellenállás a cselekvésre váltott disszidencia („Hungary: Resistance Activities", 1956).

A *Review of the World Situation* [A világhelyzet áttekintése] című, a CIA által kiadott kiadvány részletesen bemutatta Magyarország tekintetében, hogy a katolikus egyház milyen „óriási népi támogatást" kapott a lakosságtól a kommunizmussal szembeni ellenállásában („Review of the World Situation", 1948). Hasonlóképpen egy 1955-ös jelentés *A jelenlegi helyzet és a várható fejlemények Magyarországon* címmel a magyarok kommunizmussal szembeni ellenségességét Magyarország „római katolikus és protestáns örökségének" tulajdonította („Current Situation", 1955). Egy másik hasonló jelentés *Antikommunista ellenállási potenciál a kínai–szovjet blokkban* címmel a magyarországi széles körű disszidenciát szintén az „erős római katolikus örökségre" vezette vissza, s később azt is megjegyezte, hogy mind a protestáns, mind a katolikus papság nagy befolyással bír a lakosságra („Anti-communist resistance", 1955).

A fentiek alapján nem túlzás azt mondanunk tehát, hogy a hazai kommunista diktatúra idején az ellenkultúra egyik formája a katolikus, református vagy evangélikus kereszténység volt. Joó Sándor pasaréti református gyülekezete, vagy a katolikus Regnum Marianum és a Bokor-bázisközösségek aligha kétséges, hogy ilyennek számítanak. Azonban az 1956-os forradalmat követően, és különösen a hatvanas évek brutális egyházellenes támadássorozata után, a hivatalos egyházakkal szemben, azokon belül és azok alatt létező hitvalló egyházak már nélkülözték az olyan ellenkultúrává váláshoz szükséges erőt, amely kihívást tudott volna intézni a fennálló rend ellen (Tabajdi et al., 2012). A tiltás és a tűrés határán egyensúlyozva, az ellenkultúra és a szubkultúra határvonalán mozogtak. Az 1980-as évektől kezdődött az a lassú folyamat, amely később Szent II. János Pál pápa látogatásával, Mindszenty bíboros testének hazahozatalával, illetve a protestáns egyházak körében egy újabb ébredési hullámmal a keresztény egyházak konszolidációját jelentette.

Pusztán csak szubkulturális szempontból hasonlók, tehát sem az építő szándékot, sem pedig a minőséget tekintve nem azonosak azok a nagyvárosi létezésből kinövő csoportok, amelyek szintén egyfajta ellenkultúrát képviseltek az 1950-es évek végétől. Ez volt a jampecekből álló galerik időszaka (Markó, 2005). A galerik esetében az 1970-es évek elejéig létező ellen- és szubkultúráról van szó, amely viszont azonkívül, hogy a fennálló rendszer teljes

elutasítását hordozta, igazi életprogramot és önkifejezési formát nem nagyon adott azoknak, akik ezekhez a csoportokhoz csatlakoztak.

Meg kell említenünk, hogy mivel Magyarország nem a semmiben lebegve létezett, ezért a nyugati értelemben vett ellenkultúra hozzánk is megérkezett az 1960-as évek végére. A jampecek visszaszorultak, de megjelentek helyettük a hippik. 1968-ban a nagy Duna-kanyari hippi hajókirándulás jelentette a mozgalom egyik csúcsát, amely után a hatóságok aktív intézkedéseket foganatosítottak. Az egyik ilyen meglehetősen tragikomikus húzás volt a polbeat megjelenése. A beatkorszak azonban idehaza is folytatódott a popkultúrával, amelynek a kommunista diktatúra képviselői már nem akartak és nem is tudtak ellenállni, inkább igyekeztek az élére állni, több-kevesebb sikerrel. Megjegyzendő, hogy Nyugaton a korábbi ellenkultúra számos eleme az 1970-es évekre mainstreammé vált, s az elit nemhogy elfogadta, de iparosította, és a kulturális hadviselésben fel is használta ezeket az elemeket. A Coca-Colával, az Adidas és Lee Cooper márkákkal, továbbá a popszakma egymás után legyártott slágereivel és felépített ikonjaival szemben a szovjet blokk nem tudott kínálni semmit, vagy ha mégis kínált, az meglehetősen szegényesnek hatott. A tiltás, a titok egyébként is sokkal vonzóbbnak bizonyult a szocializmus kulturális produktumaihoz képest. A balatonboglári kápolnatárlatok, vagy később az *Inconnu* művészcsoport direkt politikai célú kiállításai azt jelezték, hogy a létező szocializmussal szembeni ellenkultúra ott mozgolódik valahol a felszín alatt. Meg kell említeni a legvadabb karikírozást programmá tevő *Albert Einstein Bizottság*ot, vagy akár a punkok szubkultúráját is. Az utóbbiak közül a CPG egyik dalszövegében direkt is utalnak erre a szembenállásra: „Szobrot, képet sematista banda / a munka hőse szerepeljen rajta." (*Beszélő,* 1984) Megszületett tehát a nihilizmus ellenkultúrája is.

Mindezekkel szemben úgy tűnt, hogy a kommunista pártállam kulturális irányítói egy olyan forrásvidékről engednek némi teret valamiféle áramlatnak, amelyet korábban súlyosan megbélyegeztek. A mai napig visszatérő vád a népi mozgalommal szemben, hogy valójában társutasok gyülekezete volt, afféle balos irányzat. Mi a helyzet tehát a népi kultúrával?

Mielőtt erre rátérnénk, annyit meg kell állapítanunk, hogy általában a magyar nemzeti eszme a szovjet birodalom történelmi galaxisában visszaszorítandó kategória volt, és különösen az lett 1956-ot követően. Andropov 1957 januárjában írta a következőket jelentésében: „az ország lakosságának a jelentős részében a nemzeti érzések még mindig szerfölött kiélezett állapotban vannak. A sajtóban és a rádióban, az értelmiségi körökben és az egyetemisták között, különféle összejöveteleken folyton kiemelik Magyarország történelmi sajátosságait, valamiféle »különös« helyzetét a szomszédos, túlnyomórészt szláv országok között. A magyar nép körében széles körben

népszerű a Kossuth-címer szimbolikája […]. Erősen propagálják a háromszínű zászlót és Szent István koronáját, mint a magyar nép szimbólumait és relikviáit. A reakciós propaganda saját céljai érdekében igyekszik felhasználni az 1848–1849-es »felszabadító időszak« magyar antifeudális forradalmának régi magyar nemzeti hagyományait, Petőfi verseit, Kossuth és a forradalom más résztvevőinek kijelentéseit.

A nacionalista és szovjetellenes érzelmeket tevékenységével minden lehetséges módon tüzeli az írószövetség, számos újság, egyetemista és egyéb szervezetek. A munkásság nacionalista érzelmű részének nyomására a kormány nemzeti ünneppé nyilvánította március 15-ét (ekkor kezdődött az 1848-as forradalom). A lakosság újra énekelni kezdte a vallásos és nacionalista színezetű magyar himnuszt Kölcsey szövegével (eddig a himnuszt szöveg nélkül játszották)." (Babus et al., 2019, 358.)

Az Andropov jelentésében foglaltak mellett most nézzünk meg egy másik komponenst. Ez pedig nem más, mint a kommunizmus általánosságban vett paraszt- és faluellenessége. Mivel azonban a kommunista diktatúrák olyan társadalmakban jöttek létre, ahol a paraszti népesség döntő arányban volt jelen, ezért a parasztellenesség gyakorlati megnyilvánulásának csak a megfelelő előkészítés után láthattak neki. Szavakban persze „munkás- és parasztszövetségről" beszéltek, s nem véletlen a sarló-kalapácsos motívum sem. Volt ennek egyfajta történelmi üzenete is, amit Marosán György 1945 márciusában így fogalmazott meg: „Az ezeréves per eldőlt. A magyar nép legfontosabb, legégetőbb kívánsága és vágya több száz éves küzdelem és harc után teljesül. Nagy nap ez, történelmi nap. A magyar nép napja, amelyen az ezeréves feudalizmus leépítése és felszámolása történik. Ezer év óta nem sikerült semmi a nép érdekében. Európa utolsó feudális bástyája dől ma össze, mert Magyarország mindig arról volt híres, hogy a legtovább meg tudta tartani a feudalizmust." (Marosán, 1945)

A földosztás körüli visszásságokat most nincs lehetőség bemutatni, utalni kell viszont arra, hogy a kulákok elleni harc, és az erőszakos kollektivizálás valójában a magyar parasztság és a magyar falu elleni átfogó támadást jelentette. És ebből következően jelentette az organikus kisközösségek őrizte néphagyomány elleni támadást is. 1961-ben a kommunista párt magyar vidék elleni harca lezárult, és megszületett úgymond a „szocialista falu".[1]

Hogyan kerül tehát a csizma az asztalra? A népi mozgalom eredetéről és fő alakjainak politikai szerepvállalásáról most nincs lehetőség szólni. Egyes kultúrakutatók meglehetősen hűvösen úgy fogalmaznak, hogy a XIX. századtól

[1] A magyar vidék történetéről lásd részletesen a Nemzeti Emlékezet Bizottságának feldolgozásait: Horváth, (2019); Galambos – Horváth (2019).; Horváth (2018).; Csikós et al. (2017).

kezdve alkotók, gondolkodók igyekeztek „a népi kultúrában kicsit utópikus, kicsit forradalmi módon az értékek olyan tárházát megtalálni, amit szembe lehetett állítani a modern ipari civilizációval" (Klaniczay, 1993). Ugyanígy figyelemre méltó Klaniczay Gábornak az a megállapítása, amely szerint „ellenkultúra-környezetben született a hagyományos népi kultúrát újra »divatossá« tevő táncházmozgalom, amely egy kozmopolita ifjúsági közösségi kultúra fontos színfoltjává tette ezt az archaikus szórakozási formát. (És nem csupán a magyar táncokat kultiválták, hanem Közép-Európa és a Balkán etnikai sokszínűségét, a néphagyományok kozmopolitizmusát.)" (Klaniczay, 1993)

A hőskorszakban azonban Kósa László a *Tiszatáj* folyóiratban 1974-ben megjelent *A népi kultúra új hulláma* című cikkében még így fogalmazott: „Vajon hazánkban milyen tényezők befolyásolják a néphagyomány iránt megélénkült mai érdeklődést? Nehéz a tartalmát pontosan kifejező szót megtalálni. Divat, de jóval több is annál. Nemcsak a gyorsan múló társadalmi szokás tünetei, hanem sokkal mélyebb igények is mutatkoznak benne. A fokozott, olykor áhítatos tisztelet a kultusz jellemzője, az érdeklődés és a figyelem viszont azt is jelzi, hogy a társadalom egy része egyelőre passzívan rokonszenvez vele. Az új hullám az 1969–70-ben rendezett *Röpülj, Páva*val kezdődött igazán." (Kósa, 1974) Kósa azonban szinte a két évtizeddel későbbi Klaniczay-esszé előképeként jegyzi meg: „Nem azért tódul a táncházba a fiatalság, mert a magyar paraszttáncoknak akar valamifajta nemzeti fölbuzdulásból vagy nosztalgiából hódolni, hanem mert ezek a táncok különlegesek, jól szórakoztatnak, és úgy megmozgatnak, mint akármelyik merész nyugati társastánc. Sor kerül a »lassú«, a »négyes«, a »csárdás« mellett görög, román, bolgár táncokra is." (Kósa, 1974)

Nos, valóban így volt? Vagy ezt azért kellett leírni, mert a hivatalosságok éberen figyelték a „nacionalista-narodnyik" elhajlókat? Vagy inkább védeni kellett a táncházmozgalmat a kommunista párttól? Kósa cikkéből még egy megállapításra szeretném felhívni a figyelmet: „Napjaink népi kultúra felé fordulásának egyik jellegzetessége, hogy nincsenek teoretikusai." (Kósa, 1974) Nem véletlen, hogy nem voltak teoretikusai, mivel azok óhatatlanul is a szocializmus ellenségeinek szerepében találták volna magukat. De egy évtized múlva már lettek teoretikusai, ha nem is az őseredeti magyar néphagyománynak, hanem a politikai népi gondolat új hordozóinak. Ez öltött testet a Magyar Demokrata Fórumban. Ez lett az új, népi-nemzeti kultúra politikai intézménye.

Kissé elnagyolt írásom végén még egy dologra szeretném felhívni a figyelmet. A kommunista diktatúra időszakában a népi gondolat két fő alakja, Illyés Gyula és Kodály Zoltán mindig a szívén viselte a határon túli magyarok sorsát. Tágabb értelemben véve annak a problémának a súlyát, hogy a

Trianon utáni magyarságnak hogyan lehet helyet találni a nap alatt. Ennek a problémának a kulturális orvoslására jött létre 1985-ben a Bethlen Gábor Alapítvány, hosszú-hosszú évek kilincselése után. Egy évvel korábban viszont létrejött a magyarországi Soros Alapítvány is. Akkor lényegében mind a két intézmény az ellenkultúra fórumának számított.

Azonban a diktatúra bukása után az utak kétfelé ágaztak.

Irodalomjegyzék

Babus Antal – Müller Gabriella – Seres Attila (szerk., 2019). *Magyar irodalom és szovjet irodalompolitika a hruscsovi korszakban*. Nemzeti Emlékezet Bizottsága.

Balogi Barbara – Gál Éva – Dúsa Ágnes Réka – Sőrös Anett (2009). Csoportok és kultúrák – Elméleti megalapozás. *Kultúra és Közösség,* 3–4. sz., 7–10.

Bergyajev, Nyikolaj (2003). *A kommunizmus igazságai és hazugsága*. Kairosz.

Beszélő, 1984, 10. sz.

Csikós Gábor – Kiss Réka – Ö. Kovács József (szerk., 2017). *Váltóállítás. Diktatúrák a vidéki Magyarországon 1945-ben*. MTA BTK–NEB.

Galambos István – Horváth Gergely Krisztián (szerk., 2019). *Magyar dúlás – Tanulmányok a kényszerkollektivizálásról.* Nemzeti Emlékezet Bizottsága.

Horváth Gergely Krisztián (szerk., 2018). *Vakvágány. A „szocializmus alapjainak lerakása" vidéken a hosszú ötvenes években 1.* MTA BTK–NEB.

Horváth Gergely Krisztián (szerk., 2019). *Vakvágány. A „szocializmus alapjainak lerakása" vidéken a hosszú ötvenes években 2.* Nemzeti Emlékezet Bizottságának Hivatala.

Kádár János (1972). Kádár János beszédeiből. Hatvanadik születésnapjára. *Valóság,* 6., 32–39.

Klaniczay Gábor (1993). Gondolatok a népi kultúra, a szubkultúra és az ellenkultúra viszonyáról. *Beszélő,* 35., 4–6.

Kósa László (1974). A népi kultúra új hulláma. *Tiszatáj,* 9., 38–45.

Kovács Imre (1990). *Magyarország megszállása [1945]*. Katalizátor Iroda.

Kuhn, Thomas (2000). *A tudományos forradalmak szerkezete*. Osiris.

Markó György (2005). *A Kalef – A Moszkva-téri galeri 1964–1965.* H és T Kiadó.

Marosán György (1945). Tiétek a föld! *Tiszántúli Népszava,* 1945. március 18., 1–2.

Szőnyei Tamás (2004). Rohan az idő. A magyar beat hőskora. *Rubicon,* 8–9., 109–118.

Tabajdi Gábor – Soós Viktor Attila – Kiss Réka (2012). *Hogyan üldözzünk egyházakat? – Állambiztonsági tankönyv tartótiszteknek*. L'Harmattan Kiadó.

Tiszay Andor (szerk., 1959). *A Magyar Tanácsköztársaság röplapjai. Bibliográfia és dokumentumgyűjtemény*. FSZEK–OSZK.

Zrufkó Réka (2017). „Virágok közt veled lenni…" Ifjúsági ellenkultúra a hatvanas években Magyarországon. In: Balogh-Ebner Márton – György Sándor – Hajnáczky Tamás (szerk.). *Nem mindennapi történelem. Válogatás a Napi Történelmi Forrás szerzőinek írásaiból*. Gondolat. 249–274.

Csatári Bence

Cenzurális megfontolások a kádári–aczéli könnyűzenei politikában

A populáris zenei szcéna – mindazzal együtt, hogy a művészeti élet minden demokratikus országban önjáró módon, szabadon működik – a Kádár-rendszer idején számos hatalmi pressziót kellett, hogy elviseljen a „három T" (támogatás-tűrés-tiltás) elvének gyakorlatba ültetésekor, ennek egyik legkézzelfoghatóbb megnyilvánulása a cenzúra megjelenése volt. A pártállami kontroll a könnyűzenei életben meglehetősen szerteágazó volt, ugyanis számos monopóliumot élvező intézmény foglalkozott vele, és az átfogó jellegű pártdekrétumok betartásán és betartatásán túlmenően az állami vállalatként vagy hivatalként kezelt és számontartott cégek mindegyikének volt saját elképzelése a cenzúra gyakorlását illetően. Ezért fordulhattak elő anomáliák a cenzúra gyakorlása közben, és ezért fordulhatott elő, hogy alkalomadtán egymással nem megegyező, hovatovább ellentétes irányú tiltások is napvilágot láttak. Az erről szóló történetek széles spektrumon mozognak, ugyanakkor a különböző szempontrendszerek eltérő narratívákat alakítanak ki az utókor értelmezőiben. A szövevényes ideológiai rendcsinálás egy-egy epizódját villantjuk most fel a hazai könnyűzenei életben, azt állítva, hogy különböző mértékben ugyan, de a kádári kulturális monopolcégek mindegyike foglalkozott a cenzúra gyakorlásával. A teljességre értelemszerűen nem törekedhetünk, de igyekszünk minél eklatánsabb és jellemzőbb példákkal szolgálni a témáról a Táncdal- és Sanzonbizottság, a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat (MHV), valamint az állambiztonság részéről.

Fragmentált cenzurális rendszer

Az MSZMP Központi Bizottságának (KB) 1958. július 25-én megfogalmazott művelődéspolitikai irányelvei között a könnyűzenére is vonatkoztatható művészetpolitikai megállapítások is szerepelnek. Többek között az, hogy „ha nincs párt- és állami irányítás, nincs szocialista kultúra sem", ennek hiányából pedig az irányelveket megfogalmazók szerint levezethető a „szocialista

tudat" meggyengülése, amelynek következtében a dokumentum szerint könnyebbé válik „a szocialista gazdasági-társadalmi alapnak a felszámolása is" (Ságvári & Vass, 1973, 307.). Ebben az iratban világosan leszögezték a párt primátusát is ebben a témakörben, amikor azt írták, hogy „a munkásosztály forradalmi pártja […] megszabja a kulturális fejlődés fő vonalát, állást foglal e fejlődés legfőbb elvi-ideológiai kérdéseiben […], irányítja és ellenőrzi a megfelelő állami szervek munkáját. Az állami szervek pedig gondoskodnak az elvek gyakorlati megvalósításáról, a szervezeti feltételek biztosításáról, a rendelkezésre álló eszközök helyes felhasználásáról. De az állami szervek feladata a káros, negatív törekvések megfékezése, az ellenséges kísérletek meghiúsítása is. Ezért a romboló hatású művekkel, selejtes fércmunkákkal szemben szervezeti intézkedéseknek is helyük van." (Ságvári & Vass, 1973, 308.) Jól látható ebből a szövegből, hogy már 1958-ban is konkrétan megnevezik a pártállami operatív beavatkozás szükségességét, ugyanakkor az, hogy mi minősült „romboló hatásúnak", annak értelmezését rábízta a jogalkalmazókra, akiknek mozgástere elvileg nagyobb lett azáltal, hogy a dokumentum hozzátette: „Az irányítás módszereiben is messzemenően figyelembe kell venni az egyes kulturális területek sajátosságait, s harcolni kell az irányítás bürokratizmusa ellen. […] fokozni kell a helyi kulturális szervek és intézmények, az alkotóműhelyek önállóságát és felelősségét." Ugyanakkor arról is szóltak, hogy „a kulturális élet kulcspozícióiba megfelelő emberek kerüljenek: olyan jellemes és párthű, szakmailag hozzáértő kommunisták és pártonkívüliek, akik merik vállalni a felelősséget a rájuk bízott területért, s készek harcolni a párt politikájának érvényre juttatásáért" (Ságvári & Vass, 1973, 308.).

A párt politikájáért „küzdő" tisztviselők közül kerültek ki a könnyűzenei élet rendcsinálói, a cenzorok is. Annak ellenére, hogy Magyarországon a művészi szuverenitás ellenőrzésére hivatalosan nem állítottak fel központi hatalommal bíró úgynevezett cenzúrahivatalt – hazánkkal szemben volt efféle intézmény a keleti blokkban, többek között Lengyelországban és a Szovjetunióban –, a különböző magyar könnyűzenei intézmények külön-külön végrehajtották ezt a tevékenységet. A cenzurális hatalomgyakorlás metodikája azonban bonyolultabb volt annál, semmint hogy be lehetett volna skatulyázni a „betiltás-engedélyezés" kategóriáiba. Ez azért fordulhatott elő, mert különböző eszközökkel élt a rezsim, ami – a teljesség igénye nélkül – lehetett a fellépési lehetőségek megadása vagy megvonása, a külföldre utazások elősegítése vagy megakadályozása, a rádiófelvételek engedélyezése, illetve játszási gyakoriságuk befolyásolása, valamint a hagyományos táncdal előtérbe helyezése a progresszívebb stílusokhoz képest.

Emellett persze az egyes pártállami intézmények is tudták jól, hol van az a határ, amelyen túl már nem ők voltak az illetékesek, bármennyire is

rendszerellenesnek vagy rendszerkritikusnak ítélt meg egy-egy művészt az adott intézmény. Erre jó példa, hogy az Országos Rendező Iroda (ORI)[1] természetesen nem tette azt meg, hogy akadályt gördít a Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ)[2] által szervezett koncertek elé, ahogy formális volt a Nemzetközi Koncert Igazgatóság (közkeletű nevén: Interkoncert)[3] beleegyezése is a külföldre szánt KISZ-fellépésekbe. Ez utóbbi rendezvényekre, az akkori gyakorlattól merőben eltérően, még csak el sem mentek külföldre elkísérni a delikvenseket az Interkoncert-alkalmazottak – ezeknek az alkalmaknak kimagasló típusa volt a Világifjúsági Találkozók sora, ahová nem az Interkoncert hivatalnokai, hanem leginkább az állambiztonságiak kísérték a delegációt, természetesen „legendákkal" átszőtt fedésben, valamely állami intézmény alkalmazottjaiként –, amiben a döntő szerepet az játszotta, hogy a KISZ vezetése – ha hivatalosan nem is, de informálisan mindenképpen – felettük állt a képzeletbeli ranglétrán.

Egyetlen hatalmi szegmens lehetett tehát, amelynek a koncertszervezés terén a KISZ nem mondhatott ellent: a Belügyminisztérium állambiztonsági főcsoportfőnökségének ügynökei jószerével mindenütt ott voltak, így ha akarták, adhattak utasítást még a KISZ-nek is, hogy bizonyos együtteseket tiltsanak be, vagy elméletileg épp ellenkezőleg, valamely zenekaroknak pedig adjanak fellépési lehetőséget. Erre informális úton akadt példa leginkább,[4]

[1] Az ORI-t 1958-ban hozta létre a Művelődésügyi Minisztérium a belföldi könnyűzenei előadások szervezésére. Az Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóság fennhatósága alatt korábban is működött az ORI az Országos Filharmóniával és a Nemzetközi Koncertigazgatósággal együtt. 1957-ben vetődött fel a minisztériumban a három szervezet különválasztásának gondolata, mert saját bevallásuk szerint átláthatatlan volt a működésük. Aczél György az 1957. november 8-i művelődésügyi minisztériumi értekezleten tájékoztatta a feleket a szervezeti különválasztásról, amelynek írásos nyoma 1958. január 3-án látott napvilágot a 3/1958 (I. 3.) számú törvényerejű rendelettel. *Magyar Közlöny,* 1958. január 3., 13/1., 17. Ennek következtében az ORI hivatalosan 1958. február 1-én megalakult, a teljes önállóságukat pedig az 1964. december 31-én kelt 2035/1964. számú művelődésügyi miniszteri rendelettel nyerték el, amikor feloszlatták az Állami Hangverseny- és Műsorigazgatóságot. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL) XIX-I-4-c 131. d. (ORI-iratok).

[2] Az MSZMP Intéző Bizottságának 1957. január 25-én tartott ülésén határoztak a KISZ megalapításáról, amelyhez a szovjet testvérszervezet, a Komszomol segítségét és tanácsait kérték. MNL OL M-KS 288. f. 5/1957 12. ő. e. 6. (MSZMP KB IIB, majd PB iratai).

[3] A Külföldi Impresszáló Irodaként is emlegetett szervezet 1960. július 1-én vette fel a Nemzetközi Koncert Igazgatóság nevet, ténylegesen azonban csak 1961. január 1-től végzett önálló tevékenységet. MNL OL XIX-I-4-c 42. d. 94117-VI-1961. (Művelődésügyi Minisztérium Ellenőrzési Főosztály iratai.)

[4] Ennek egyik ékes példája, amikor a 2021-ben Kossuth-díjjal kitüntetett Nagy Ferót négy évtizeddel korábban, 1981 augusztusában egyik kollégája, Presser Gábor arról tájékoztatta, hogy az akkoriban újonnan alakult könnyűzenei szakszervezet által az Óbudai Hajógyári-szigetre tervezett „szuperkoncert" megrendezését ahhoz a feltételhez kötötte az állambiztonsági rendőrség, hogy azon a Beatrice ne vegyen részt. A „kérésnek" a szervezők eleget tettek, amit Nagy Feró árulásként élt meg, és csalódottságában – ugyanakkor az érvényesülés felé tett lépésként is értékelhetően előre megfontolt szándékkal – 1981. augusztus 22-én egy kiállításmegnyitón bejelentette zenekara feloszlását. Csatári Bence (2021). A börtön és a szabad élet között libikókáztam. *Országút,* 2021. május 1.,

ugyanakkor írásos nyoma mindössze azoknak az eseteknek volt, amelyek arról szóltak, hogy egyes zenészeket lehetetlenítsenek el. A Kádár-rendszer állambiztonsága ebből a szempontból tehát a törvény írott betűjénél jóval furfangosabban működött, ugyanis nem betiltottak, illetve betiltattak zenekarokat, hanem igyekeztek a lehető legjobban ellehetetleníteni őket, amivel egy idő után a puszta létezésük is megkérdőjeleződött. A renitens vagy renitenskedőnek beállított együttesekkel szemben a hatalom minden bizonnyal élt is az észak-amerikai telepesek mondásának parafrázisával: a feloszlott zenekar a jó zenekar. Azt pedig a hatalmi gépezet minden egyes eleme tudta jól, hogy melyek azok a zenészek, akik éppen aktuálisan nemkívánatosnak minősülnek akár a koncertszínpadokon, akár a rádiós vagy lemezgyári stúdiókban, így azokat meg sem hívták a maguk fórumaikra. Itt a különbség annyiban nyilvánult meg az egyéni karriereket illetően, hogy voltak, akik a hatalmi szféra egyik, mások egy másik szeletébe nyertek bebocsáttatást ideig-óráig, és a későbbi sorsuk leginkább attól függött, hogy milyen mértékben tudtak azonosulni a rendszer ideológiai elvárásainak, illetve nem utolsósorban mennyire tudtak a „slágercéh" képviselőinek kegyeibe férkőzni.

Éppen ezért fordulhatott elő, hogy egy adott időpillanatban a Magyar Rádió nem szándékozott játszani egy előadót, míg az MHV[5] kiadta nagylemezét. De természetesen a rendszer jellegéből fakadóan az is mindennapos volt, hogy a rádióadásokban vagy az ORI-műsorokban rendkívül népszerű énekest nem engedtek ki külföldre szerepelni, és az is sokszor előfordult, hogy a hazai ifjúsági sajtóban (Ifjúsági Magazin, Magyar Ifjúság) sztárolt zenészek ideig-óráig nem mehettek be a rádió- vagy a televízióstúdiókba, aminek egy adott szerzemény tiltólistára kerülése lehetett az egyik oka. De még az sem volt kizárt egyes vendéglátóipari együttesek esetében, hogy a hazai színpadokon nem örvendtek túl nagy népszerűségnek, egyéni ambícióikból fakadó önmenedzselésük folytán azonban kaptak olyan külföldi szerződésajánlatot, amelyre nem mondott nemet az Interkoncert. Tehát a valóságnak számtalan árnyalata alakulhatott ki, attól függően, hogy mely intézménynél próbálkozott

https://orszagut.com/eloadomuveszet/a-borton-es-a-szabad-elet-kozott-libikokaztam-1302(utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

[5] Az MHV-t a 206/1951. sz. 1951. május 24-én kelt NT. (Népgazdasági Tanács) határozat hozta létre, miután a kommunista módszer szerint kártalanítás nélkül államosították az egészen addig működő kisebb, magánkézben lévő kiadóvállalatot. Az, hogy az 1945–1949 között lezajlott nagy államosítási hullámból kimaradtak, arra enged következtetni, hogy a Rákosi-rendszer nem tulajdonított túl nagy népgazdasági jelenőséget a lemezkiadásnak, holott kultúrpolitikai fontossága már abban az időszakban is kétségkívül nagy volt. MNL OL XIX-A-19-b 28. d. 206/1951 (Népgazdasági Tanács ülések jegyzőkönyvei, előterjesztések, határozatok) és MNL OL M-KS 288. f. 33/1962 9. ő. e. 181–195. (MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztály iratai); *Magyar Kódex 6. Magyarok a XX. században. Magyarország művelődéstörténete 1918–2000.* Szentpéteri József (főszerk., 2001). Kossuth Kiadó, 228.

az érvényesüléssel egy zeneművészeti csoportosulás, ráadásul ennek eredményessége is változhatott attól függően, hogy a Kádár-rendszer melyik periódusában tette mindezt. Minden érvényesülés alfája és ómegája azonban a zenészek szempontjából a Táncdal- és Sanzonbizottság[6] által kiadott játszási engedély volt, ez adott ugyanis lehetőséget arra, hogy megfelelő és meghatározott fizetség fejében – tehát a profivá válás útjára lépve – adhassák elő művészetüket, konkrétabban pedig azt az egy adott számot, amire kérték az engedélyt.

A Táncdal- és Sanzonbizottság áldásos tevékenysége

A szinte sub rosa, egy 1959-es művelődésügyi minisztériumi belső utasítással létrejött Táncdal- és Sanzonbizottság magában foglalta a legfontosabb pártállami könnyűzenei intézmények képviselőit. Tagjai voltak az MHV, az ORI, az Interkoncert, a vendéglátóipari zenészeket felügyelő monopolvállalat, az Országos Szórakoztatózenei Központ, a Magyar Rádió és Televízió, a Zeneműkiadó Vállalat, a Magyar Írók Szövetsége (a dalszövegek miatt), valamint a Szerzői Jogvédő Hivatal képviselői, utóbbiak azért, hogy ha elismerték a dalt, akkor ötven, később hetven évre védetté váljon a mű. Minden második héten, általában szerdánként üléseztek, melynek során kimondták a verdiktet az ötven forintos eljárási díj fejében kottán és szöveggel együtt benyújtott dalok minőségéről és ideológiai használhatóságáról. Jóváhagyásuk nélkül semmiféle publicitást nem kaphattak a dalok. A testület vezetője Romhányi József volt, aki a szövegeket ellenőrizte és hagyta jóvá vagy javíttatta ki a szerzőkkel. Neki volt érzéke ahhoz, hogy felismerje a tehetséget, így gyakran adott zöld lámpát az arra érdemeseknek még akkor is, ha időnként látott bennünk rizikót a politikai felhangok miatt. Másik tagjuk, a Zeneműkiadót képviselő Fodor Ákos pedig kifejezetten segítette a költészettel eredményesen próbálkozókat, gyakran hívta baráti beszélgetésekre őket, amelyek során hasznos tanácsokkal látta el őket, sőt előfordult, hogy segített egy-egy szöveg javításában.[7]

[6] A sanzonbizottságot 1959. június 1-én hozta létre a Művelődésügyi Minisztérium fennhatósága alá tartozó Színházi és Zenei Főigazgatóság utasítása. Tagjait a kormányzat által felügyelt zenei intézmények esetében a művelődésügyi miniszter, a rádió és a televízió esetében pedig a Magyar Rádió és Televízió elnöke nevezte ki. A bizottságot az Állami Hangverseny Igazgatóság alá rendelték. MNL OL XIX-I-4-ff 50. d. 49936/1959. (Művelődésügyi Minisztérium Színházi és Zenei Főigazgatóság iratai) A sanzonbizottságba 1959. szeptember 1-től a zenei szakszervezet delegáltja is bekerült, ekkortól a tagok tiszteletdíját a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége fedezte. MNL OL XIX-I-4-ff 12. d. 49962/1959.

[7] Romhányi József (1921–1983) és Fodor Ákos (1945–2015) is a korabeli irodalmi élet jeles, megbecsült képviselői voltak.

Ebből tehát az látszik, hogy a cenzúrát gyakorló testület tagjai és a hozzájuk engedélyért folyamodó zenészek között határozottan létezett az átjárás.

> *Körmendi Vilmos a beadott zenéket játszotta le a plénum tagjainak, akikkel együtt döntöttek a dalok sorsáról. Ő arról is híres volt, hogy amikor észrevett egy – valószínűleg nem is véletlen – egybeesést egy magyar és egy külföldi szám között, akkor rögtön elkezdte játszani az eredetit, hogy mutassa, honnan is „szerezték" az adott nótát. Ezekben az esetekben természetesen nem is fogadta el a sanzonbizottság a dalt, így Körmendi Vilmos „plágiumcenzorként" is működött. Ezenkívül a grémium saját bevallása szerint a megfelelő színvonalra is ügyelt, azaz arra, hogy amatőrök ne kapjanak egykönnyen a számaik után játszási engedélyt, így meghúzódott emögött egyfajta arisztokratikus elzárkózás az újonnan feltörekvőkkel szemben. Ezáltal benne volt a testület játékterében az is, hogy sokszor indokolatlanul szigorúan jártak el. Egy alkalommal Lerch István, a V' Moto-Rock billentyűse megtréfálta őket, és egy Elton John-szám kottáját adta be nekik saját neve alatt, ám az ítészek nem ismerték fel a dalt és visszautasították, mondván, hogy jellegtelen alkotás* (Kiss & Lerch, 2001, 36.).

A sanzonbizottságban helyet foglaló MHV-igazgató, Fehérvári Jenő a populáris zenét megfelelőképpen lenézte a komolyzenéhez képest, minden bizonnyal a feletteseinek való megfelelési kényszer is közrejátszott ebben. 1961-ben az MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztályának írt jelentésében egyértelműen a könnyűzene alsóbbrendűségét hirdette, miközben a sanzonbizottság pontos nevével sem volt tisztában: „Könnyűzenei felvételeink kiválogatása komoly gondot jelent. Ebben a műfajban rendkívül nehéz olyan színvonalat biztosítani, ami hiánytalanul megfelel a kultúrpolitikai szempontoknak. Tánczenei és magyarnóta-felvételeink anyagát a Tánczene és Magyar Nóta Bizottság (helyesen: Táncdal- és Sanzonbizottság, illetve Magyar Nóta- és Műdalbizottság – [Cs. B.]) által engedélyezett művekből állítjuk össze." (MNL OL M-KS 288.) Ugyanebbe a vonalba illeszkedett Lakatos Éva ORI-igazgató kijelentése, amely a Művelődésügyi Minisztérium egyik 1960-as miniszterhelyettesi értekezletén hangzott el. Az 1958 és 1960 közötti időszak eredményei között kiemelte, hogy az „ízlésromboló, káros számokat" sikerült egyre jobban kiszorítaniuk műsoraikból, ugyanakkor érzelgősnek ítélte meg a táncdalokat, még akkor is, ha azokkal a nyugati zenéket tudták távol tartani a magyar színpadoktól. Az igazgató hálálkodva említette a Táncdal- és Sanzonbizottságot, amely „megakadályozza a zeneileg és szövegileg ízlésromboló táncdalok bemutatását". A miniszterhelyettesi értekezlet a cenzúra hatékonyabb alkalmazását szorgalmazva kérte a sanzonbizottságtól, hogy politikailag fejlesszék a

szerzőket, de ha ez nem működik néhányuk esetében, akkor őket fokozatosan cseréljék megfelelőbbekre (MNL OL XIX-I-4-eee).

Lendvai Ildikó, aki a nyolcvanas évek elején a KISZ KB Kulturális Osztályát vezette, úgy véli, hogy az előcenzúra az államgépezetben leginkább a sanzonbizottság dolga volt. A sanzonbizottságba a KISZ ugyan nem delegált tagot, de azt így is jól tudták, hogy ott egyrészt ideológiai szűrés, másrészt „ízlésvédés"-nek nevezett, „egészen ostoba tevékenység zajlott". A KISZ sem volt azonban naiv, ők is kihallották a *Sárga rózsa* című Bródy-szerzeményből, hogy az kritizálta a rendszert, és pontosan tudták, hogy a *Ha én rózsa volnék* című dalban, amit ugyancsak Bródy János írt, a „Ha én zászló volnék" kezdetű versszak az 1968-as prágai bevonulásról szólt. Ez persze a másként gondolkodás, a morális rendszerkritika poetizált, általános formája volt, nagyon különböző világnézetű emberek egyaránt azonosulhattak vele. A KISZ korabeli vezető politikusa ezzel kapcsolatban megjegyezte: „Azt sem szabad azonban ezzel együtt elfelejteni, hogy amikor ezek a számok születtek, már túl voltunk Fejes Endre *Rozsdatemetőjén*, ami kegyetlenül szétverte a rendszer mítoszait a munkásöntudatról, s a hivatalos kritika kezdeti fenntartásai után a rezsim által is tudomásul vett kultuszregénnyé válhatott." (Csatári, 2017, 90.)

Beszédesek a sanzonbizottság működéséről vezetett statisztikák is. A Kádár-rendszer fénykorának, valamint a táncdalfesztiválok klasszikus korának számító 1971-es évben összesen 95 ülést tartottak, amelyből 48 alkalommal az éppen aktuális táncdalfesztivál és a Made in Hungary rádiós zenei vetélkedő anyagával foglalkoztak. Összességében egy év alatt 1725 dalt bíráltak el, amiből csak 331-et engedélyeztek, 150 esetben zenei, illetve szövegbeli módosítást javasoltak. 1971-ben a felügyelő bizottságuk a szövegek bírálati mércéjének további emelését szorgalmazta, úgy látszik, nem voltak elégedettek ezzel a brutális cenzúrával sem. 1972. július 1-től a bírálati eljárás díja emelkedett, a táncdalokért 100, a külföldi számok magyar szövegének bírálatáért 50 forintot kértek. Az infláció elhallgatása mellett azzal indokolták az emelést, hogy a pénzügyi cenzussal a színvonalat akarták növelni, ugyanis ettől azt várták, hogy kevesebb, de jobb minőségű dalt visznek majd eléjük (MNL OL XIX-I-4-rr).

Az MHV a profit és az ideológia szorításában

Az MHV mindig is végzett saját hatáskörben a sanzonbizottság működésén túl is cenzúrát, amit a kulturális tárca felé érzett proaktív megfelelési kényszer indukált, de sokszor ezek az intenciók valóban megnyilvánultak a kormányzat részéről. Erre jó példa Szörényi Levente *Utazás* című első szólóalbuma borítójának betiltása, amelynek kezdeményezője a hithű kommunista Barna

Andrásné, a Művelődésügyi Minisztérium zene- és táncművészeti főosztályvezetője volt, aki nem mellesleg Biszku Béláné (Behringer Éva) barátnője és a tárcánál paradox módon főnöke volt. Ebben az esetben az állam egyik vezető tisztségviselője döntötte el, hogy nem kerülhet ez a nagylemez ebben a formában a széles nagyközönség elé. Ez úgy működött, hogy létezett egy lista az MHV-nál, amelyen azoknak a párt- és állami vezetőknek a neve szerepelt, akiknek még a megjelenés előtt tiszteletpéldányt kellett küldeni. Miután ezek a potentátok megkapták az *Utazás*t, annak borítóját Barna Andrásné betiltotta, mivel ő is részesült ebből, így meglátta, mit is ábrázol a borító. A letiltás nem követhető nyomon írásos dokumentumokon keresztül, de visszaemlékezések szerint ez úgy zajlott, hogy telefonált Bors Jenőnek, az MHV igazgatójának,[8] hogy ezzel a drogos, hippi borítóval nem jelenhet meg a lemez. Nádori Péter, az MHV Kiadói Osztályának 1972–1980 közötti vezetője a lemezborító betiltása körüli hercehurcára és az újratervezésre így emlékezik: „A borító terveztetése az én feladatom volt, és őszintén szólva édeskeveset tudtam a kábítószeres szimbolikáról, de a kollégáknak sem ébredt fel a veszélyérzetük, hiszen korábban hasonló beavatkozás nem történt. Nem sokkal karácsony előtt voltunk, mindenki szerette volna, hogy gyorsan megjelenjen a lemez. Szörényi Szabolcs apósa a honvédség térképészeti intézetében dolgozott, amelynek volt saját nyomdája. Elvállalták, hogy egy napon belül kinyomtatják, ha csak fekete-fehér grafikával kell dolgozniuk. Így, bár illendő lett volna, fel sem merülhetett, hogy az eredeti alkotók készítsenek új tervet, mert ők annak idején bonyolult előkészítő munkát igénylő, fotót és grafikát kombináló tervet készítettek. Egy frissen végzett, nagy tehetségű grafikust kértünk fel, aki egy nap alatt remek portrét rajzolt Szörényi Leventéről. Amikor elkészült az új borító, aki csak elfért a raktárban, beleértve Borsot is, ott dolgozott szombat-vasárnap. Legalább húszezer lemezt kellett áttasakolnunk. Barnáné bizonyára nem hallgatta meg a lemezt, különben azon is találhatott volna tiltanivalót, például ezt: „A Szajna-parti lépcsőn egy sráccal beszélgettem, ki bágyadtan mosolygott, és ajándékképpen egy dobozkát felém nyújtott."[9]

Az MHV ugyanakkor szeretett volna kitörni az ideológiai szorítások okozta karámból annak érdekében, hogy profitjukat növelendő minél több lemezt el tudjanak adni, mindazzal együtt persze, hogy a pártutasításoknak is meg kellett felelniük. Ez egyfajta gúzsba kötve táncolást vont maga után a cégnél,

[8] Bors Jenő (1931–1999) 1965-től vezette igazgatóként az MHV-t egészen a rendszerváltásig. A moszkovita családban, Landler Jenő unokájaként felnőtt Bors Jenő Magyarországra hazatérve először a Demokratikus Ifjúsági Világszövetség aktivistája volt, majd a Külkereskedelmi Minisztérium Elvi-Távlati Tervek Osztályát vezette, innen került az MHV élére. Csatári Bence (2015). *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája.* Jaffa Kiadó, 107–108.

[9] Nádori Péter személyes közlése 2016. január 30-án.

illetve azt, hogy igyekeztek a sanzonbizottság döntéseit minél jobban befolyásolni, amihez az is hozzátartozott, hogy magukhoz vonják a tiltás-engedélyezés jogkörét. Helyzetéből fakadóan az MHV összességében véve progresszívabb kultúrpolitikát tudott folytatni, mint a sanzonbizottság, nyitottak voltak az izgalmas, új szerzeményekre. A két vezető, Bors Jenő igazgató és a könnyűzenét irányító Erdős Péter[10] ebből következően nyitottabbaknak mutatkoztak a beatnemzedék egyes zenekarai iránt. Erdős Péterben ugyanakkor égett a tettvágy, hogy bebizonyítsa, a Rákosi-rendszerben méltatlanul ítélték el, ahogy szerinte az 1956-os forradalom és szabadságharc megtorlásakor sem jogosan tartóztatták le, így kapott még egy esélyt a kádári rezsimtől, amivel tudott is élni. Ő lett a könnyűzenében az a szűrő, akin mindenképpen át kellett kerülni, ha valaki lemezhez akart jutni. Az MHV monopolhelyzete miatt lehetett ő a „botfülű popcézár", ahogy magát nevezte, hiszen mindenről ő dönthetett, persze a legvégső szót Bors Jenővel egyeztetve, de az operatív aprómunkát a cenzúra tekintetében mégis magánál tartva. Erdős Péter személyes ízlése és meggyőződése lett ezáltal a mérce, amit át kellett ugrani, miközben számos művész leverte a lécet. Emellé azonban oda kell tenni azt is, hogy az MHV időnként a kritikusabb szövegekkel is kiadta az Illés számait, miközben a rádiósok „lehallgató" bizottságán sokan fennakadtak. A Magyar Rádió ugyanis nem volt érdekelt a hallgatottság növelésében, de úgyszintén igyekezett saját hatáskörbe vonni azt, hogy mely számokat vesznek fel, illetve engednek adásba. Ezt nevezték Z-sítésnek, azaz a zeneszám műsorba szerkeszthetőségének. Mivel az MHV jelentős befolyással bírt a sanzonbizottságban, és egyébként is az övék volt a felelősség a kiadott lemezekért, az idők folyamán egyre gyakrabban elintézték, hogy néhány kevésbé rendszerkonform dalt is elfogadjon a sanzonbizottság. Az MHV igyekezett minél többet eladni a lemezekből, emiatt folytathattak időnként megengedőbb kultúrpolitikát.

Ettől függetlenül azonban a lemezeket cenzúrázniuk kellett, ezért született az a döntés a nevezetes *Jelbeszéd*-ügy[11] után, hogy az Illés, majd a Fonográf nagylemezeinek szövegeit mindig be kell adni előzetesen engedélyeztetésre.

[10] Erdős Péter (1925–1990) 1968-ban került az MHV-hoz. A holokauszt alatt megjárta a buchenwaldi koncentrációs tábort, utána pedig háromszor is bebörtönözték a kommunizmus alatt. Utolsó, 1958. augusztusi szabadulása után került a Szerzői Jogvédő Hivatalhoz, majd 1968-tól az MHV sajtóosztály-vezetője, illetve titkárságvezetője volt. Később az MHV popmenedzsereként élet-halál ura lett a lemezkiadó cég könnyűzenei politikájában. (Csatári, 2015, 108.).

[11] A *Jelbeszéd*-ügy során 1973-ban Koncz Zsuzsa azonos című szólólemezét, rajta a *Jelbeszéd* című Bródy János-szerzeménnyel, valamint az örökbecsű és nemzedéki himnuszként is emlegetett *Ha én rózsa volné*k című dallal az MHV kiadta, ám a rádióban nem játszották, azaz nem Z-sítették, mert kimondva-kimondatlanul a cenzúrát és némi áthallással a szocialista jelszavakat kritizálták. Az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának egyik alkalmazottját, Kőháti Zsoltot keresték meg ez ügyben a rádióból, aki végül intézkedett a lemez betiltásáról. Az ügyet részletesen lásd: Csatári, 2015, 15–16.

Az MHV ugyanis hozott egy házi rendeletet, amelyben már a Bródy-szövegekből készült dalok stúdiófelvételeit is igazgatói beleegyezéshez kötötték. Bródy János szerint néhány dalszövegébe már csak azért is belekötöttek, hogy a banda tagjai érezzék a kontrollt. Erre a szituációra az volt Bródy válasza, hogy rendszerint írt néhány egyértelműen visszautasítandó szöveget, amihez még zenét sem rendeltek, mert tudták, hogy nem kerülhet fel a lemezre. Az MHV így ellátta a cenzori szerepét, miközben elterelődött a figyelem a többi, egyébként nem sokkal kevésbé problematikusabb daláról. Ezt a rafinált eljárást aztán több szövegíró is átvette. Arra is akadt példa, hogy a már véglegesnek tekintett szövegét végül „felsőbb utasításra" mégis módosítania kellett. Ez történt *A tanárnő* és az *Elvonult a vihar* című számokkal is. Utóbbiban eredetileg az szerepelt, hogy „De a zúgó vihar visszajöhet még", amit Bors Jenő nem engedett, helyére a „De az én kedvesem nem jött vissza még" került.[12] Az eredeti szöveget könnyen lehetett értelmezni 1956-ra is, az Illés mégis saját magára vonatkoztatta, amikor az angliai BBC-nek adott nyilatkozatuk[13] után szilenciumra ítélték őket. Ezzel a huszárvágással azonban ez a rész szerelmes témájúvá vált.

Az 1973-as kiadású utolsó, *Ne sírjatok, lányok!* című Illés-nagylemezen szintén vannak a cenzúrát kikezdő szövegek. Az emblematikus, nemzedéki himnusszá vált *Miért hagytuk, hogy így legyen?* című zeneszám létrejötte *Az oroszlán ugrani készül* című filmhez kapcsolódik. A rendező, Révész György szabad kezet adott az Illésnek, aminek azért volt jelentősége, mert egy filmben elhangzó dalt más fórumokon már nem kellett engedélyeztetni, azért kizárólag a filmrendező vállalta a felelősséget. Révész György némi kockázatot vállalva elnézte nekik, amikor azt énekelték, hogy „Azt hiszed, hogy mindig mindent megbocsátunk" vagy „El ne hidd, hogy megváltoztunk vezényszóra", mert úgy vélte, hogy ez ebben a krimikomédiában elhangozhat. A filmben az Astoria bárjában vették fel ezt a dalt, miközben a jelenet szerint egy meztelen

[12] A rendszerváltozás után végül sor kerülhetett az eredeti szöveg éneklésére is, például 2005-ben Csíkszeredában.

[13] 1970 márciusában a BBC-ben Bródy azt nyilatkozta Bobby Gordonnak – aki Pallai Péterként magyar származású volt –, hogy „Nehéz élni hosszú hajjal, ez egy nagy probléma nálunk, de hát ez egy hülyeség. […] Egyszerűen csak nevetni tudok azokon az embereken, akik ezt problémának találják, mert ez egyszerűen az ő primitívségüket bizonyítja, semmi mást." Ezek után a Művelődésügyi Minisztérium Zene- és Táncművészeti Főosztályának vezetője, Barna Andrásné raportra hívta be Bródyt, Szörényi Leventét és bátyját, Szörényi Szabolcsot. Megfenyegette őket, minek következtében az Illést kitiltották a nyilvánosságból, és ezzel együtt Budapestről is, az Illés Klubot bezárták, és csak az ORI-igazgató Keszler Pálnak köszönhették, hogy az ORI vidéki műsoraiban felléphettek. Erre mondta Tardos Péter, hogy 1970-ben az Illés volt „a vidék legjobb zenekara". A BBC-interjú részlete hallható: https://www.youtube.com/watch?v=-RKIKieGByg (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

táncosnő lufikat lyukasztgatott ki. A figyelmet sikerült elterelni a dalról a filmben, nem is sok köze volt a kettőnek egymáshoz, de arra jó volt, hogy a filmmel együtt megjelent, és ez volt az Illés célja. A dalt az MHV ezek után nyugodt szívvel kiadhatta 1969-ben kislemezen, mondván, hogy ezt a szöveget egyszer már cenzúrázták, de a biztonság kedvéért a kislemezre ráírták, hogy *Az oroszlán ugrani készül* című film betétdala. Persze egy ilyen elementáris erejű dal arra volt predesztinálva, hogy megálljon a maga lábán, ami meg is történt. A dalnak 1956-os áthallása egyértelmű, bár Bródy János állítja, hogy az 1968-as prágai tavasz eltiprása ihlette őt, amikor koncertre menet látta a tankokat Veszprém térségében vonulni északra. Azóta a nóta természetesen folyamatosan újabb és újabb jelentéstartalmakat vett föl.

A Bródy első szólólemezén megjelent *Vásárhely* című számot is át kellett részben írni. Az „Idegen földön ha jár / otthonára úgy talál" sort meg kellett változtatni „Idegen földön ha jár / otthonára nem talál"-ra, mert Bors Jenő úgy érezte, hogy így kevésbé sérti az erdélyi magyarokkal kapcsolatos hivatalos álláspontot. Ugyanígy *A vén kardnyelő* című, Tolcsvay Lászlóval írt számát is egy az egyben visszautasították az MHV-ban, mondván, hogy nehogy valamelyik idősebb pártvezető magára vegye. A szöveg úgy hangzott, hogy „A vén kardnyelő ma már mindent lenyel / Némi aprópénzért biztosítótűket tüntet el."[14]

Szinte minden élvonalbeli zenekarnak vannak történetei a zeneszámaik körüli kontrollról az MHV-nál vagy a Magyar Rádiónál. Egészen extrém eset fordult azonban elő az Omegával, amikor a nekik Várszegi Gábor neve alatt titokban Bródy János által megírt dalba kötött bele a cenzúra. (Az Omegából csak Kóbor János és Benkő László intézte ezt az ügyletet, a sanzonbizottsági elfogadtatásokra is Kóbor János vitte be a szövegeket, és amely részeknél átíratták velük a szöveget, azt ő intézte.) A *Gammapolis* című szám eredetileg úgy kezdődött, hogy „Olyan hosszú volt a 33 év". Mivel akkor 1978-at írtak, a 33 év visszaszámlálása 1945-höz vezetett, ami nem jött ki jól, mert egy szocialista országban nem lehet unatkozni, és nem telhet lassan az idő, ezért át kellett írni azt. A 33-ból 23-lett, így végül felvehették a lemezt, a cenzúra figyelmét azonban elkerülte, hogy a hercehurca miatt csak 1979-ben kiadott lemez évszámából 23-at visszaszámolva éppen 1956-hoz jutottak. Ezt újfent nehezményezte az MHV, de a slendrián diktatúra sajátságaként végül így maradhatott a szöveg.[15]

De még a nyolcvanas évek közepe táján sem volt mindegy a hatalomnak, mit ad ki a gyártósorról az MHV, akár a zeneszámokat, akár a lemezborítókat

[14] Bródy János személyes közlése 2016. június 6-án.
[15] Kóbor János személyes közlése 2020. március 9-én.

illetően. A Fonográf 1984-es *Jelenkor* című lemezének eredeti borítótervét nem engedélyezték, csak annak lecsupaszított változata, mintegy a kerete jelenhetett meg. A lemezborítót eredetileg egy, a háttérben zöld völgyben álló kis házat, az előtérben vörös katonasisakot, alatta pedig jelzésszerű katonatestet ábrázoló borítóval adták volna ki, ehelyett mindössze egy nagy fehér négyzet jelezhette a Fonográf utolsó lemezét, amelyről le kellett venni az *Olvadás* című dalt, mert az a cenzorok szerint túlzottan egyértelműen utalt a lengyelországi Szolidaritás nevű érdekvédelmi szervezetre. Eredetileg egyébként *Áradás* címmel írták a dalt, ami még a változtatás után sem kerülhetett fel a lemezre.

Az állambiztonság mint a cenzúra egyik sarokköve

A cenzúrát tágabban értelmezve eljuthatunk a kádári állambiztonsághoz, mint amely szervezet puszta létében és munkásságában veszélyeztetett egyes együtteseket azzal, hogy folyamatosan ellenőrizte őket, információkat gyűjtött, rendszerezett és raktározott róluk, majd kellő pillanatban elővette a dehonesztáló adatokat, és ha kellett, úgy rakta azokat össze, hogy akár büntetőjogi következményük legyen. A belügyi adatgyűjtés legfőképpen a szocialista ideológiától távol eső előadókra volt veszélyes, a többieknél hiába próbálták összerakni, hogy mikor mit mondtak, gondolataik feljegyzése ártatlan időtöltés maradt csupán az állambiztonság számára. Viszonylag kevés bírósági eljárásról tudunk, amelyek döntő módon befolyásolták volna a zenekarok életét,[16] de általánosságban elmondható, hogy a könnyűzenei élet egésze érdekelte a kádári titkosrendőrséget, ugyanakkor természetesen voltak kiemelt célszemélyeik. Az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában őrzött iratok tanúsága szerint a hatvanas-hetvenes évek fordulóján kiemelt figyelmet fordítottak a Baksa-Soós János által vezetett Kex együttesre, Radics Béla együtteseire (Sakk-Matt, Tűzkerék, Taurus) és az Illésre,[17] utánuk, a het-

[16] De azért a nyolcvanas években is akadt ilyen, jellemzően a punkzenekarok között: a CPg-ről, a Mos-oi-ról, a Közellenségről és az Auróráról rendszeresen jelentettek a belügyi szerveknek. Közülük a CPg tagjait bírósági perben el is ítélték, ami megpecsételte a zenészek további sorsát. A fennállásukat megőrzőkről nem meglepő módon egészen 1989-ig keletkeztek ügynökjelentések. ÁBTL O–19799/1, ÁBTL O–19799/2, ÁBTL V–164155/1, ÁBTL V–164155/2. A munka-, az objektum- és a vizsgálati dossziékon kívül belügyi hálózati jelentések a Napi Operatív Információs Jelentésekben (NOIJ) is megtalálhatók a CPg-ről: ÁBTL NOIJ III/III– 146–169/9/1983. augusztus 25. ÁBTL NOIJ BRFK–79, 1984. május 25. ÁBTL NOIJ III/III–100, 1984. május 28.

[17] A belügyi hálózat tagjai sokszor egymásról is jelentve teljesítették kötelességeiket operatív tisztjeik felé. Az egyes zenészeket nem lehet rájuk állított ügynökök szerint szétválasztani, azaz egy hálózati tag több zenészről is jelentett, volt, amelyik mindhármukról, volt, aki hármuk közül kettejükről. A teljesség igénye nélkül néhány ügynök, akik jelentettek a fenti zenészekről: Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL) M–37864. „Farsangi" fedőnevű ügynök munkadossziéja.

venes-nyolcvanas évek fordulóján pedig Nagy Feró vitte a prímet.[18] Nehéz ugyanakkor teljesen egyértelmű rangsort felállítani a zenészek között annak alapján, hogy kit milyen sokszor figyeltek meg – talán nem is érdemes –, ugyanis egyrészt rengeteg ügynöki jelentést daráltak le a rendszerváltás hajnalán maguk a belügyészek, másrészt még mindig lehetnek lappangó dokumentumok, amelyek előkerülésére esetleg számíthatunk a későbbiekben.

Az Illés zenekar úgy értékeli, hogy az első balhéjuk, a hírhedt pécsi „kukarugdosási ügy" nem véletlenül az 1968-as prágai tavasz eltiprása után alig fél évvel történt. Az Illésből csak basszusgitárosuk, Szörényi Szabolcs volt jelen az eseménynél, a Tolcsvay-trió több tagjával és egyik technikusával.[19] Miután a pécsi bíróság felmentette a vádlottakat a garázdaságügyben, a téma alkalmat adott az Illés zenekar elleni támadásra. Szabó László, az akkoriban igen népszerű bűnügyi magazin, a Kék fény szerkesztő-műsorvezetője, nyilván felkérésre, törvényességi óvást követelt a „megvédett rendbontókkal" szemben, és ezután már mindenki az Illés balhéjáról beszélt, ami egy kicsit megzavarta a zenekar egységét. Megpróbálták őket úgy beállítani, mintha közveszélyes huligánok lennének, ami persze nem volt igaz, de az idősebb generációk tájékozatlanabb része hajlamos volt elhinni. Ebben a dezinformálásban hatékony szerepe volt az állambiztonságnak, ami akkor még nem tűnhetett fel, mert természetszerűleg fedésben végezték a feladatukat.

1973-ban a diósgyőri popfesztiválon kifejezetten Bródy János szavaiba kötött bele a rendőrség, amikor a koncert végén megköszönte a rendőrségnek, hogy előző este szállást biztosított a korábban érkező rajongóknak.[20] Ebben az esetben is joggal feltételezhetjük, hogy már titkosszolgálati eszközökkel

M–29275. „Kurucz Tibor" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–31717. „Tóth Zsuzsa" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–39271. „Huszti László" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–39755. „Papp Ferenc" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–37864. „Farsangi" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–30979. „Pincés" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–37720. „Pier" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–37332. „Gara" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–40723. „Forgó" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–38326. „Somlay György" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–36931. „Liliom" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–39011. „Romhányi" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–36282. „Gitáros" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–33681. „Filmes" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–36031. „Rátkai" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–36848. „Tompa" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–37759. „Énekes" fedőnevű ügynök munkadossziéja.

[18] ÁBTL M–41158. „Dejkó" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–41343. „Dalos" fedőnevű ügynök munkadossziéja. M–40245. „Dobos" fedőnevű ügynök munkadossziéja. A Napi Operatív Jelentések egyikében még az is előfordul, hogy megemlítik: preventív beszélgetést folytattak Nagy Feróval egy ős-Bikini-koncert előtt, hogy ne keltsen zavart a tömegben. NOIJ BRFK 221–64/156/1984.

[19] 1969. április 1-jén a zenészek és a technikus csak egy kis bödönt raktak arrébb kirándulásuk során, ebbe kötött bele egy önkéntes rendőr, aminek rendőrségi, majd bírósági ügy lett a vége. A per első fokon felmentéssel zárult, ebbe nem tudott belenyugodni Szabó László, s emiatt kérte a perújrafelvételt, amelynek végén Tolcsvay Lászlót garázdaságért ezer forint bírsággal sújtották. Az esetről részletesen lásd: Csatári, 2015, 127–128.

[20] Bródy János büntetőeljárásáról lásd: Csatári, 2015, 198–200.

biztosította magának a hatalom a rendezvényen való információgyűjtést, és kiélezett füllel figyeltek Bródy szavaira. Így is lett, államellenes izgatás gyanúja miatt házkutatást tartottak nála és lakhelyelhagyási tilalmat rendeltek el számára. A legnagyobb „bűnjel", amit lefoglaltak, egy lengyel filozófus, Leszek Kołakowski utópista röpirata volt „Mi nem lehet szocializmus" címmel, ami a jugoszláviai Új Szó című folyóiratban jelent meg magyarul. (A cikk egyebek mellett arról szól, hogy az nem lehet szocializmus, ahol rossz cipőket és jó rakétákat gyártanak.)

Ezen a ponton adjuk át a szót Bródy Jánosnak: „A kihallgatások alkalmával gyorsan rájöttem, hogy a tiszt szeme az igazán fontos kérdések feltevésekor hirtelen összeszűkült, ilyenkor igyekeztem nagyon óvatosan válaszolni. Egyébként próbáltam barátságos arccal, fesztelenül csevegni a zenei életről. Nem egyszer elemezni akarta a dalszövegeimet is, meg hogy például milyen szándékkal írtam Koncz Zsuzsának azt a dalt, hogy »Én nem tudtam azt kérem«. Arra volt kíváncsi, mit jelent az, hogy »Én nem tudtam azt kérem, hogy sárga a rózsa / Akkor is, ha van még, ki vörösnek mondja / És azt sem tudtam, kérem, mert jól eltitkolták / Hogy a világon legszebb hely Magyarország«. Ezek önmagukért beszélő sorok, de leginkább mégiscsak azt a versszakot feszegette, hogy »És azt sem tudtam, kérem, hogy kocsiban ülve / A jobbról jövőnek van mindig előnye / De nem mondták meg azt sem, hogy balról is jönnek / Elromlott a fékjük és nekem is jöttek«. Én persze adtam a hülyét, hogy fogalmam sincs, miért írtam ilyeneket, mondtam, hogy ez jött ki valahogy. Ő meg kötötte az ebet a karóhoz, hogy én biztos politikai oldalakat próbáltam megjeleníteni, ami persze részben igaz is volt.

Mindamellett a rendőrtiszt világosan látta és ezt nekem ki is fejtette, hogy a szövegeimet lehet jó- és rosszindulatúan is értelmezni. A rabosítás során a fényképezéskor kaptam egy 68-ra végződő sorszámot, mire megkérdeztem a rendőrtől, aki végezte a műveletet, hogy csak nem 1968 óta figyelt meg engem a rendőrség? Erre kaptam egy félig tréfás választ, amiből azt szűrtem le, hogy ez valószínűleg így volt. A nyomozás végén, miután saját jól felfogott érdekemből fakadóan igyekeztem nem túlságosan renitens magatartást tanúsítani, a rendőrtiszt – akiről kiderült, hogy korábban egy kicsit ő is zenélt egy amatőr bandában – némileg megenyhülve arról beszélt nekem, hogy eredetileg a letartóztatásomról volt aláírva a papír, de így nem államellenes izgatásért, hanem »csak« hatósági közeg elleni hangulatkeltésre alkalmas szöveg elmondásáért emelnek ellenem vádat. Ezért is kaphattam volna néhány év börtönbüntetést, de végül megúsztam egy ötezer forintos bírsággal." (Csatári, 2017, 39–40.)

Ez az eset jól példázza, hogy a titkos és a nyílt nyomozás kart karba öltve járt a kádári állambiztonságban. Az Illés együttes ugyanis nemcsak a nyílt nyomozás során tapasztalhatta meg a kádári rendőrség intézkedéseit, hanem

az állambiztonság is kivetette rájuk a hálóját, aminek végső célja az lehetett, hogy az Illés együttest megszüntessék. Ennek egyik megnyilvánulása volt, hogy Szörényi Levente belügyi megfigyelésére ráállítottak néhány zenészt, akik vonzó, jól fizető nyugati fellépési ajánlatokat tettek neki, ám ezeket ő sorra visszautasította. Bródy Jánost a szintén hálózati jelentéseket adó Fogarasi János, a Metro együttes billentyűse próbálta rávenni egy közös stúdió alapítására, bizonygatva, hogy az mennyire jövedelmező, ráadásul az ügynök szerint figyelembe kellett venni, hogy az Illés zenekarnak előbb-utóbb úgyis vége szakad. Ezek a próbálkozások ugyan nem értek célt, de az Illés tagjai között eleve meglévő feszültségekre ráerősítettek. A Bródyt 1973-ban kihallgató rendőrtiszt világossá is tette, hogy mindent tudnak az együttesről, és még a közvetlen környezetükben is vannak embereik.

Illés Lajos zenekarvezetőt már a hatvanas években állandóan meghallgatásokra hívták a hatóságok, hogy számoljon be a programjaikról. Ez nem azt jelentette, hogy a belüggyel együttműködött volna, mert ezt neki így is, úgy is meg kellett tennie, és ezek után az alkalmak után sokszor Bródyt korholta, hogy miért beszél összevissza a színpadon, amikor a csapat „csak" zenélni szeretne. Amikor pedig 1973-ban Bródyt hatóságilag is kiemelték az Illésből, Keszler Pál ORI-igazgató behívatta a többieket, és megtiltotta nekik, hogy szolidaritást vállaljanak Bródyval, mondván, hogy ezzel nemcsak maguknak, hanem Bródynak is ártanának. Ennek megfelelően az Illés nélküle koncertezett 1973 nyarán-őszén. Minden előadáson bemondták, hogy Bródy János éppen beteg, de a távolléte gyakorlatilag a kegyelemdöfést jelentette az Illésnek.

Összegzés

A beat- és rocknemzedék több zeneműve generációs himnusszá nőtte ki magát, ezeket a fiatalabbak is szóról szóra ismerik, amivel a magyar kultúra szerves részeivé váltak. A dalszövegírást azonban nagyban nehezítették a Kádár-korszakban a cenzurális viszonyok, így sokszor kellett kiskapukat találni ahhoz, hogy a szerzemények publicitáshoz jussanak. Ez okozott fejtörést a könnyűzenei cenzúrának, mivel többen próbálkoztak – nem is sikertelenül – többértelmű mondatokat szőni, aminek azonban nem feltétlenül a kétértelműség szándéka volt az oka, hanem pusztán az a törekvés, hogy minél szélesebb körben lehessen értelmezni az adott alkotásokat. Ez a módszer egyébként a társművészetekben is előfordul, amely arra készteti a befogadót, hogy más aspektusból is szemlélni kezdje a művet. A cenzúra végül nem tudta vagy nem is igen akarta megállítani a dalok népszerűvé válását. A lázadó beat-, majd később a pop-rockdalok mindenféle pártállami averzió ellenére egy új

generáció szószólóivá váltak, és új szellemiséget terjesztettek a szórakoztatóipar technikai segítségével. A közönség pedig – hozzászokva a sorok között olvasáshoz – sokszor még a legkevésbé szókimondó számban is megtalálta az aktuális mondanivalót.

A Kádár-rendszerben a cenzúra igen összetett folyamat volt, intézményi széttöredezettsége okán meglehetősen nehéz – nem is igazán lehet – általános működési és hatásmechanizmusát leírni. Az azonban megállapítható, hogy általános pártállami alapelvek szolgáltak ideológiai alapul a cenzúra gyakorlására, amelynek sokféle változata, hatékonysága és eredménye lehetett. Ez függött többek között a hatalomgyakorlók személyi agilitásától, a lokális politikai környezettől, a könnyűzenészek lavírozási képességeitől és nem utolsósorban attól, hogy éppen keményvonalas vagy liberalizálni hajlandó szakaszában volt a rezsim. A cenzúrát különbözőképpen gyakorolták az országos hatáskörű könnyűzenei intézmények (MHV, ORI, NKI, MRTV, Táncdal- és Sanzonbizottság, Zeneműkiadó Vállalat, Szerzői Jogvédő Hivatal, Országos Szórakoztatózenei Központ), amelyek azonban az őket felügyelő pártállami szervek, az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Osztálya, valamint Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya intencióit voltak kötelesek végrehajtani. Attól függően azonban, hogy kik álltak az egyes intézmények élén, különböző lehetett a monopolszervezetek mozgástere, volt, ahol igen széles lett, és volt, ahol egyfajta bólogató Jánosként hajtották végre a hatalom elvárásait. Ezzel magyarázható, hogy a Bors Jenő- és Erdős Péter-féle MHV-garnitúra meglehetősen pregnáns módon tudta irányítani a hazai lemezkiadást a pártállami időszakban, és viszonylag kevés „fentről" jött utasítást kellett végrehajtaniuk, mert a hatalom megbízott bennük, és tudták, hogy a cenzurális intézkedéseiket egyébként is végrehajtják. Ezért volt tehát indokolt a sokféle intézmény közül az ő tevékenységüket kiemelni ebben a tanulmányban, ahogy a sanzonbizottság elemzését az tette indokolttá, hogy ez a testület fogta össze a legjobban az összes populáris zenével foglalkozó intézményt, így óhatatlanul habitusok és koncepciók olvasztótégelyeként működött. A többi intézmény cenzurális hatását is érdemes azonban a továbbiakban vizsgálni, ahogy egyebek mellett az öncenzúra jelenségét vagy a Tájékoztatási Hivatal cenzurális szerepét az ifjúsági sajtó publikációs gyakorlatában. Ezek a megfontolások kijelölhetik a jövőbeli kutatások irányát a populáris zene kutatásában.

Irodalomjegyzék

A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962. Ságvári Ágnes – Vass Henrik (szerk., 1973). Kossuth Kiadó.

Csatári Bence (2015). *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Jaffa Kiadó.

Csatári Bence (2017). *Nekem írod a dalt. A könnyűzenei cenzúra a Kádár-rendszerben*. Jaffa Kiadó.

Csatári Bence (2021). A börtön és a szabad élet között libikókáztam. *Országút,* 2021. május 1., *A börtön és a szabad élet között libikókáztam | Országút* (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

Kiss Sándor – Lerch István (2001). *30 év zene – Lerch István feketén-fehéren*. Brazil Bt.

Magyar Kódex 6. Magyarok a XX. században. Magyarország művelődéstörténete 1918–2000. Szentpéteri József (főszerk., 2001). Kossuth Kiadó.

Magyar Közlöny, 1958. január 3., 13/1.

Farkas Attila

Pop- és eszmetörténet: a punkpélda

Bevezetés: kultúrakutatás és eszmetörténet

A tanulmány témája az alternatív popzene egy jelensége, amely radikálisan eltér a műfaj szokásos beidegződéseitől. A popkultúra kutatása nem tartozik az eszmetörténet elsődleges érdeklődési körébe, de annál inkább része az 1960-as évek óta Nagy-Britanniából kiindulva angol nyelvterületen kibontakozott *Cultural Studies* irányzatának. Az iskolateremtők Stuart McPhail Hall, Richard Hoggart és Raymond Williams marxista társadalomtudósok voltak. A diszciplína hazai művelői a *kritikai kultúrakutatás* magyar megnevezést javasolták, ami elfogadottá is vált a szaknyelvben. Interdiszciplináris megközelítésről van szó ebben az esetben is, tulajdonképpen kiterjed a társadalomtudomány egészére, de talán leginkább a szociológia, a kulturális antropológia, illetve a kommunikációtudomány fejleményeire támaszkodik. Magáról leegyszerűsítve úgy nyilatkozik, hogy „a kritikai kultúrakutatás a kultúra és a politika összefonódásának kutatása a mindennapi életben" (Vörös & Nagy, 1995). A terminológia szerencsésen összecseng a nagytekintélyű Frankfurti Iskola *kritikai elmélet*ével (Farkas, 2014), utalva arra, hogy ebben az esetben is alapvetően baloldali elkötelezettségű irányzattal állunk szemben. A rokonság annak ellenére érvényes, hogy a frankfurtiakat túlzottan elitistának tartják, mivel náluk a popkultúra kategorikus elutasításban részesül. Ebben igazuk is van, de azt elfelejtik hozzátenni, hogy a kortárs magaskultúrának is ez a sorsa a kritikai elméletben, mert lényegében funkcióját tekintve ugyanúgy része a kultúriparnak. A frankfurtiak szerint mindegy, hogy a modern ipari civilizáció Beethoven vagy a Beatles zenéjével illeszt be a fogyasztói társadalom manipulatív univerzumába. A kritikai kultúrakutatás társadalomképe kénytelen elismerni az osztályelmélet tarthatatlanságát, helyette a hatalmi viszonyok létrehozásáért és fenntartásáért a kultúrát teszi felelőssé. Egészen pontosan a magaskultúrát, amely elzárja magát azok elől, akik nem ismerik kódrendszerét. A magaskultúra elnyomja a különböző szubkultúrákat, azok pedig időnként lázadnak ez ellen. Szubkultúra többféle alapon kialakulhat, ezek közül egy az életkori-nemzedéki szerveződés. A kritikai kultúrakutatás elsődleges témájává így az ifjúsági szubkultúrák válnak. A nemzedékek

tevékenysége valamelyest mindig hatással volt a kulturális változásokra a történelem során, de a második világháború utáni demográfiai fejlemények azon ritkább esetek közé tartoztak, amelyekben ez a hatás elsődlegesnek tűnt. Egy szubkultúra formálódásához természetesen más komponensek is kapcsolódnak az életkoron túl, így az etnikum, a szociális helyzet és a lakóhely is fontos, de másodlagos. Egy ifjúsági szubkultúra ekképp az a speciális lázadási mód, ahogy a jellemzően, de nem kizárólagosan, alsó-középosztályi vagy az alatti városi fiatalok fellépnek a szülők domináns kultúrája ellen. A popkultúra, illetve annak vezető műfaja, a popzene kettős szerepet tölt be a folyamatokban. Egyfelől a popzene, mint azt tudjuk a frankfurtiak óta, a kultúripar elnyomó gépezetének alkatrésze, a kritikai kultúrakutatás megközelítésében a domináns kultúra segédcsapata, amit eszközként használ uralma biztosításához. Másfelől azonban a popzenét igyekszik használni a szubkultúra is önmaga érvényre juttatásához, ily módon a popzenének felszabadító hatása is lehet.

A kritikai kultúrakutatás kultúrakoncepciója elképesztően egyoldalú tud lenni, ezért elrettentő. A magaskultúrát kizárólagosan elnyomásként értelmezni tarthatatlan. Nem kell ezt az ítéletünket hosszas történeti és fogalmi elemzéssel előadnunk, elég csak arra utalnunk, hogy például Homérosz és Hegel a domináns a kultúrában, de a felszabadulást nem a tőlük való megszabadulás jelenti, hanem a megismerésük. Ezt azért a kritikai kultúrakutatás is belátja, és nem a domináns kultúra megszüntetését követeli, mint néhány radikális, hanem azt kéri, hogy a domináns kultúra legyen lényegesen toleránsabb a szubkultúrákkal szemben. Az a gyanú is indokolt lehet, hogy ez a kultúraelmélet az osztályelmélet szoft verziója. Osztályharc helyett a domináns kultúra és a szubkultúrák harcát tekinti a történelem motorjának, mégpedig úgy, hogy a csapatok kiegészítésének módszertanát az életkor, az etnikum, a szociális helyzet, a képzettség, a lakóhely súlyozott összege adja meg. Nyilvánvaló, hogy ezek és más tényezők hatnak az egyén döntéseire, de mégis ő dönt. Egy ifjúsági szubkultúrához való csatlakozás nem vezethető le szisztematikus szükségszerűséggel a szociális és társadalmi körülményekből, de még az életkorból sem, mivel a fiatal különböző szubkultúrákhoz kapcsolódhat különböző intenzitással, de az is megeshet, hogy nem csatlakozik egyikhez sem, pedig minden oka meglenne rá. Eszmék egyéni értelmezésén múlik a dolog jelentős részben, azt nem mondhatjuk, hogy végső soron[1], de azt igen, hogy anélkül nem megy. Ez magyarázza már a generáció létét is. Az emberiség írott történetében eddig minden évben születtek gyermekek,

[1] A végső soron metafizikáját ebben az esetben azért kerülném el, mert megfontolandónak tartom Talcott Parsons érvelését, hogy a cselekvés különböző társadalmi alrendszerek interdependenciájának eredménye, erről lásd: Farkas Attila, 2014, 150–152.

nyilván azelőtt is, reméljük nem lesz ez másként a jövőben sem. De nem voltak és nem is mindig lesznek nemzedékek kulturális értelemben, ugyanis ahhoz szükség van nemzedéki tudatra, ami megkülönbözteti a nemzedéki szubkultúrát a nagyjából egy időben születettek statisztikai halmazától.

A következőkben a popzenének egy másik, a kritikai kultúrakutatástól eltérő megközelítését javaslom, amit eszmetörténetinek nevezek. Ebben a megközelítésben a törésvonal nem a domináns kultúra és a szubkultúra közé kerül, és nem is elitkultúra és a popkultúra közé, hanem bizonyos eszmék képviseletében lesz tetten érhető a szembenállás. Eszmék popularizációjáról lesz szó a punkmozgalom példáján keresztül.

Zene és költészet, a pop eszmetörténete

A popzene tulajdonképpen két művészet, a zene és a költészet együttese, előfordulnak tisztán instrumentális darabok is, de jellemző az énekelt, hangszeres kísérttel előadott dal. Ekképp a műfaj ősi művészeti szintézis folytatója, antik elődök, kelta bárdok és kora-középkori trubadúrok nyomában jár. A tiszta zene rendkívül figyelemre méltó művészet önmagában is, mert kettősséget hord magában. Kant arra hívja fel a figyelmünket, hogy a művészetek között egyfelől a költészeté a legmagasabb rang, mert ez képes az esztétikai eszme legszabadabb kifejezésére a fogalom segítségével. A zene viszont ebben a megközelítésben a legkevésbé rangos művészet, mert pusztán az érzelmekre hat fogalmak nélkül. Másfelől azonban a zene olyan elemi hatást gyakorol az érzelmekre, hogy övé a legmagasabb rang a művészetben. A fogalom szerepe problematikus ebben az érvelésben, mert a verbalitáshoz kötődik, a zenével kapcsolatban a matematikai fogalom viszont csak mint külsődleges forma jelenik meg, ami ugyan elengedhetetlen a zene létezéséhez, ám „Abban a varázsban és kedélyhullámzásban […], amelyet a zene idéz elő bizonyosan nincs a legcsekélyebb része sem a matematikának” (Kant, 1979/1790). A Püthagoraszhoz kötődő hagyomány, amit Platón sem hagyott figyelmen kívül, viszont az állítja, hogy a zene maga a matematika, fogalom és eszme. Akárhogy is, a zenének nagy hatása van a hallgatóra, a költészet az eszmék művészileg legmegfelelőbb kifejezése, a kettő modern szintézise, a popzene tehát hatásos eszmekifejező.

Az eszmetörténet eredeti kutatási területe a modern politikai eszmék formálódása a reneszánsztól kezdve a koraújkoron át a XIX. századig, természetesen a program folytatható a XX. század során, amelynek második felében a popzene szerepe a politikai eszmék kifejezésében és terjesztésében, így azok „demokratizálásában” nagy teret nyert. A demokratizálódás ebben

az összefüggésben nem politikai jelentéssel bír, hanem szociológiaival. Arra utal, hogy az eszmetörténetnek a legmagasabb szintű filozófia és művészi megvalósulások mellett érdemes azt is vizsgálnia, hogy a kultúra más rétegeiben hogyan zajlanak le párhuzamos események. Ez nem vezet feltétlenül az elitkultúra és a tömegkultúra, esetünkben a popkultúra értékszempontú összemosásához – első látásra is adottak a különbségek a kettő között –, de a kölcsönhatások felmutatásához igen. A művészet univerzumát négyes tagolódásúnak tarthatjuk, ennek értelmében beszélhetünk klasszikus, avantgárd, népi, illetve popművészetről. Utóbbi alatt esetünkben nem a képzőművészeti *pop-art*ot értjük, hanem a modernitás sajátos, népszerű, könnyen hozzáférhető tömegművészetét. Aminek persze a pop-art része lehet, de azért is jó példa ez az irányzat, mert mutatja az univerzum belső vámhatárainak átjárhatóságát, ebben az esetben az avantgárd és a pop közötti mozgást. Ami azért is figyelemre méltó, mert az eredeti avantgárd éppen a korabeli kommersszel szemben fogalmazta meg magát, de másfelől mégis tömeghatásra is törekedett. A klasszikus ellen is lázadt, de aztán klasszicizálódott, olyan értelemben is, hogy egyes darabjainak piaci ára a klasszikusokkal vetekszik. Az átjárhatóságra számos példát hozhatunk a klasszikus popularizálódásának esetei közül: *A négy évszak*ot, de az *Allegro barbaró*t is többen a popkultúra részének tekintik, mert népszerű. A dzsessz rendkívül sokrétű, mozgékony irányzat, a népzene leszármazottja, a modern pop egyik forrása, de egyben része is, Gershwin esetében klasszikussá vált, a *free jazz* kapcsán az avantgárddal egyesült. John Zorn magával ragadó munkássága egy produkcióban veszi sorra a *punk jazz*t (annak populáris és avantgárd vonulatát egyaránt), a *free jazz*t, a *bossa nová*t és a *cool*t. A dzsessz kapcsán szembetűnő, de minden művészet azt mutatja, hogy a lesüllyedő kultúrjavak tétele csak az egyik oldalát mutatja be a kérdésnek, ugyanilyen joggal beszélhetünk felemelkedő javakról, nemkülönben a javak horizontális mozgásáról is. Mindez szépen kirajzolódik a *midcult* és a *crossover* eseteiben. Skolasztikusan lehetetlen definiálni a művészet négyes univerzumát. Wittgenstein alapján azt mondhatjuk, hogy családi hasonlóságok vannak az univerzum elemei között, miként a *játék* fogalma által megnevezett tevékenységekben sincs egyvalami, ami mindben közös, de van számos hasonlóság, átfedés és rokonság (Wittgenstein, 1992, 66–69. §).

A művészeti univerzum minden osztatának vannak vezető műfajai, a népművészetet leginkább a dallal hozzuk összefüggésbe, a klasszikust az irodalommal és a hagyományos képzőművészettel, az avantgárdot a performanszszal, a popot a zenével. A modern popzene különböző népzenei (afroamerikai, kelta és egyéb), valamint dzsessz előzmények után az 1950-es évek közepén alakult ki az Egyesült Államokban. A rock and roll hivatalos születésnapja

1954. július 5., ekkor adta ki Elvis Presley első kislemezét, rajta a *That's All Right* és a *Blue Moon of Kentucky* című dalokkal. A második világháborút megjárt fiatalok féktelen szórakozási vágyának eszköze volt a bebop az 1940-es évek második felében, amint ezt tudjuk mások mellett Jack Kerouac *Úton* című regényéből, a rock and roll már egy fiatalabb nemzedék zenéje és tánca sokkal nagyobb üzleti sikerrel. Tömeges életkori és életforma-lázadás körvonalazódik már ekkor, ami az 1960-as évek közepére ellenkultúrává, de ezzel együtt paradoxnak tűnő módon tömegkultúrává szélesedett. Ebben nagy szerepe volt a brit inváziónak, a Beatles, a Rolling Stones – hogy csak a legnagyobbakat említsük – piaci hódításának az Atlanti óceán mindkét partján, aztán Európában, végül globálisan. Az ellenkultúra és a tömegkultúra ellentéte és paradox egymásba játszása, ha nem is oldódik fel, de érthetővé válik technológiai és gazdasági szempontok figyelembevételével. Nem kell a determinizmusig elmennünk, hogy belássuk: az elektromos hangszerek és erősítés, valamint a tömegkommunikáció fejlődése hatást gyakorol a zene alakulására és gazdasági jelentőségére. Csábító lenne azt mondani, hogy az elektromos gitár hozza létre a rockot, sőt: *elektromos gitár = rock,* mivel a médium azonos az üzenettel, *á la* McLuhan[2], de ez így végletes leegyszerűsítése lenne a művészeti kommunikációnak, úgyszintén a kereslet és a kínálat kölcsönhatásának. A dal megszületése önkifejezés, de nem légüres térben történik, mintákat követ, akkor is, ha lázad; nem akar tömegigényt kielégíteni, sőt megveti azt, de mégis számít a közönség egy releváns részének megegyező esztétikai ítéletére. Ha ez adott, piaci körülmények között valószínűsíthető a siker. Ám a kultúripar racionális tömegtermelésre szakosodott, és a minta alapján gyártani fog nemcsak dalt, hanem szerzőt és előadót, nemkülönben közönséget is marketingkampányok segítségével. Ez persze kihívja a következő nemzedék haragját, amely lázadni fog az öregedő sztárok, illetve az egész mechanizmus ellen egészen addig, míg felnőve meg nem találja a helyét a részben átalakult, de lényegét tekintve stabil rendszerben. Ebben a megközelítésben a lázadás, az újszerű forma és tartalom a normalitás fenntartásának eszköze.

Ezek szerint nincs alternatíva a modern ipari civilizáció manipulatív integráló rendszerével szemben. Ezen kijelentés mögött a művészet leszűkítő determinisztikus felfogása húzódik meg, amely ellentétes az emberiséggel egyidős művészet lényegével, ami éppen az alternatívát mutatja fel. Ennek összefoglalása a belga szürrealista mester, René Magritte *A fény birodalma* című festménye 1954-ből. A képen a talajszinten lévő házat, tavat és parkot

[2] A híres tétel eredete: McLuhan (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man.* (1. fejezet). McGraw Hill.

esti órákban látjuk, fölöttük azonban bárányfelhős nappali égbolt ragyog. Magritte gondolatok megfestésére vállalkozott, egyik kedvenc filozófusa, Hegel ellentétek szintézisére törekvő rendszerét ábrázolta. Olyan alternatív univerzumot hozott létre, amelyben lehetséges, sőt magától értetődő az, ami a fizikai világban lehetetlen, hogy egyszerre, egy időben és egy helyen legyen éjszaka és nappal. Megmutatja azt, amit csak gondolhatunk, de máshogy nem is gondolhatjuk, mert a fény és a sötét fogalma kölcsönösen feltételezi egymást, egyik nélkül a másik nem elgondolható. A művészet az alkotásnak és a reflexiónak csak az elemzésben szétválasztható egysége.

A „nagy hatvanas évek" összetett jelenséghalmaz volt, ifjúsági lázadása szintén, de fő ideológiája minden bizonnyal az emancipáció jegyében állt. A felszabadulás célkitűzése határozta meg az észak-amerikai fekete polgárjogi mozgalmak és a gyarmati népek függetlenségi törekvéseinek támogatását, a hidegháború geopolitikai rendszerének és a vietnami háborúnak az elutasítását, valamint az általánossá váló fogyasztói társadalom és az (alsó) középosztályi élet moráljának tagadását. A nemzedéki ellentétek a tekintély alóli felszabadulásban összegződtek. Az elidegenedett viszonyok humanizálásának eszméi meglehetősen eklektikus halmazt alkottak, egymás mellé kerültek a különböző vallásalapítók és politikai idolok, Buddha, Jézus, Che Guevara és Mao. Az elidegenedést megszüntetni próbáló eklektika egységesítésére a szeretet és a szerelem jelszava tűnt alkalmasnak. Ez Buddha és Jézus vonatkozásában magától értetődő, a Che Guevara és Mao által képviselt politikatípus estében azonban legalábbis magyarázatra szorult. A „kényszerítjük, hogy szeressen" legalább annyira fából vaskarika, mint a „kényszerítjük, hogy szabad legyen", nem meglepő, hogy a szeretet kontextusából egyaránt kibontakozhatott úgy hippi mozgalom, mint a szélsőbaloldali terrorizmus. A „Make Love Not War" szlogen politikai mezőbe vitte azt a triviális azonosságot, hogy *fiatalság = szerelem*. Sok költő megénekelte már ezt az idők kezdetétől fogva, se szeri se száma a vonatkozó slágereknek. A korszakban kiemelkedett ezek közül kettő, az *Everybody Needs Somebody to Love* (1965), amelyet a Rolling Stones vitt sikerre, és a *Somebody to Love* (1967) a Jefferson Airplane-től, kivételesen magával ragadó darab a hippimozgalom fővárosából, San Franciscóból. Az ilyen közhelyek ellen szólalt fel a Prodigy 1994-es *Music for the Jilted Generation* című albuma, amelyen arról is szó esik, hogy *„You're no good for me, I don't need nobody / Don't need no one, that's no good for me*", megállapítva, hogy a nagygeneráció átverte utódait, csak ígért, de nem hagyott örökül értéket.

New York és London

A nagygeneráció két radikális programot dolgozott ki: az egyik a hippi mozgalomban kicsúcsosodó szexuális forradalom és természetkultusz, a társadalomból történő kivonulás; a másik a párizsi '68-cal fémjelzett neomarxista-anarchista-szituácionista társadalmi forradalom. Ebben a forradalomban nagy szerep jutna a kultúrának, amiről a szituácionisták vezére, Debord így írt: „A kultúra valódi tagadása lehet a kultúra értelmének egyedüli örökőse. Ez többé nem lehet kulturális tagadás. Így, noha valami módon a kultúra szintjén marad, immár azon túl mutat." (2006) Hagyományos a Frankfurti Iskolától is jól ismert dialektika arról, hogy a felszabadító kultúrának többnek kell lennie kultúránál, mert a jelenlegi kultúra az elnyomás eszköze. A hetvenes évek közepén fellépő új nemzedék a forradalmi kultúra megvalósulását alig-alig érzékelte, érezte viszont az egykoron lázadó, de a showbizniszbe torkolló popzene unalmát. A punkmozgalom ezt az unalmat akarta megtörni. A sajtó által az elsők között „punk"-nak titulált zenekar, a New York-i Ramones felháborodott az akkoriban divatos progresszív rock véget érni nem akaró dob- és gitárszólóin, mást, újat akart. Az eredeti egyszerűséget, a korai Beatles stílusát kívánta alkalmazni az új viszonyokra, megszólaltatva ismét az utca hangját. A New York-i punk nem volt radikálisan hippiellenes, inkább kontinuitás figyelhető meg közöttük. Patti Smith például énekelte a Jefferson Airplane *White Rabbit* című szürrealista kábítószeres látomását; Andy Warhol is összekötő kapocs, az általa 1966-tól kezdve pártfogolt Velvet Undergroundban játszott Lou Reed, a New York-i punk egyik nagy öregje.

A New York-i és a londoni punkot összehasonlítva általában elmondható, hogy „a New York-iak bohém művészek voltak, vagy annak szerettek volna látszani, a londoniak viszont huligánok voltak, vagy annak szerettek volna látszani".[3] Ebben az összefüggésben, ami persze csak egy a sok közül, a Ramones az Andy Warhol-féle pop-art popularizálása, az amerikai tinédzserálom toposzainak (jó csajok, gyors kocsik, bulik) kultusza, de ugyanakkor annak ironikus kontextualizálása is. Hasonlóan ahhoz, ahogy Warhol a fogyasztói társadalom hétköznapi tárgyainak banalitását átlényegíti műalkotássá, ami Arthur C. Danto művészetfilozófiájában nyer teoretikus ontológiai igazolást. A *pop punk* tehát igen csalafinta dialektikát fejez ki: első ráközelítésben

[3] Az összehasonlítás forrását – emlékeim szerint egy dokumentumfilmben megszólaló kortárs – eddig még nem sikerült azonosítanom. De az első fele, hogy a New York-i punk az avantgárd művészettel rokon, megjelenik a témáról szóló irodalom talán legelfogadottabb darabjában: Heylin, C. (1993). From the Velvets to the Voidoids: A Pre-Punk History for a Post-Punk World. Penguin Books.

szemben áll egyfelől a punk rockkal, különösen annak hardcore változatával,[4] mert harmonikusabb és könnyebben fogyasztható; másfelől ellentétes az art punkkal, mivel azt sznobizmusnak bélyegzi; de ha jobban megvizsgáljuk, mégis művészet, sőt az igazi művészet a pop-art mintájára. A londoni punk viszont sokkal radikálisabb kívánt lenni, nem vállalt közösséget sem a hippi hagyományaival, sem a polgári művészettel, hanem a „*Fuck The Art Lets Rock'n'Roll*"[5] szellemében igyekezett népszerűségre szert tenni. Azonban a művészetellenes őserő szintén művészeti hagyomány, s mint ilyen része a radikális brit gondolkodásnak. Erre utalt már Simon Frith is, elutasítva azt a leegyszerűsítést, hogy a brit punk egyszerűen a segélyért sorban álló proli fiatalok zenéje lenne (Frith, 1978). Mások egyenesen addig mennek, hogy a Sex Pistols a dadaizmus művészeti és a szituácionizmus ideológia programját valósítja meg, vagy legalábbis ahhoz kerül közel.[6] Ez a Pistols kapcsán talán kissé elhamarkodott analízis, bár tagadhatatlanul fellelhetőek azonos elemek. A dadaizmussal rokon a spontaneitás, a szituácionizmussal pedig az anarchia emlegetése. A spontaneitás azonban számos popzenei irányzatra jellemző, az anarchiát tekintve pedig elmondhatjuk, hogy annak szemantikai pozíciója igen ellentmondásos a punk esetében. Jelenti a fennálló helyzetet, ami kaotikus, ezért elviselhetetlen; jelenti a szörnyű véget, az apokalipszist, ami felé feltartóztathatatlanul sodródunk; és igen, jelenti az előzőek ellentétét, a pozitív programot, ami a szabadság kiteljesedéséhez vezet. A punkot szokás az erőszak és a rombolás művészeteként is jellemezni, a rossz anarchia ellen, az igazságtalansággal szemben nyilván indokolt az erőszakos fellépés, hogy aztán a szabadság szülhessen spontán rendet. Az erőszak azonban még John Lydon (Johnny Rotten néven a Sex Pistols énekes-szövegírója) gondolkodásában sem elsődleges, annál inkább a harag. Sodró lendületű önéletrajzában arról olvashatunk, hogy a „Harag nem szükségszerűen egyenlő az erőszakkal. Az erőszak nagyon ritkán old meg bármit is […] A harag energia. Megállíthatatlan." (Lydon, 2014, 3.) Hogy erre a meggyőződésre jutott, abban része lehetett Dosztojevszkijnek is: a *Bűn és bűnhődés*t már tizenegy éves korában olvasta, már akkor nagyon bölcs könyvnek találta, és attól kezdve segíti az életben maradásban. Az olvasóban felmerül, hogy nyilván azt is reméli, hogy a „harag rossz tanácsadó" veszélyét sikerült elkerülnie.

A hatvannyolcas szélsőbalos szituácionizmus és a punk közötti kontinuitást leginkább Malcolm McLaren személyében látják igazoltnak. Az angol

[4] Ez persze nem akadályozza meg a New York-i hardcore ikonját, az Agnostic Frontot, hogy rendszeresen előadja a pop punk mérték- és programadó darabját, a *Blitzkrieg Bop*ot a Ramones-tól.

[5] Ezt a jelszót hirdette a brit Rod Stewart szakad fehér pólója egy 1985-ös New York-i koncerten.

[6] Az összecsengést Marcus, Greil (1989). *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century*. Harvard University Press alapján szokták hangsúlyozni.

impresszárió, képző- és előadóművész, ruhatervező és butiktulajdonos-vállalkozó, a New York Dolls dizájnere a Sex Pistols menedzsereként vált világhírűvé, szokás a zenekar ötödik tagjaként is méltatni. McLaren a hatvanas évek második felében a Szituacionista Internacionálé brit tagozatának, a *King Mob*[7] irányzatnak a híveként nemcsak performatív aktusokkal küzdött a proletariátus felszabadításáért, hanem az internacionalizmus jegyében megkísérelt csatlakozni a párizsi lázadáshoz is. Miután ez nem sikerült, részt vett a londoni Croydon College hatnaposra sikerült megszállásában. John Lydon menedzserbarátját manipultív személyiségnek tartja, de tagadja, hogy az ő egykori eszméit képviselte volna a zenekar. Az persze tagadhatatlan, hogy arról énekelt, hogy „I am an anti-Christ / I am an anarchist", és közelebbről nem meghatározott célja érdekében az NME,[8] az MPLA,[9] az UDA[10] és az IRA[11] szervezeteket akarta használni. De leszögezi, hogy „Nem, sosem voltam anarchista. Mindig úgy gondoltam, hogy az írott szó nagyobb felfordulást kelt, mint a szupermarketben elhelyezett bomba. Az írott szó hatalmát, legalábbis a popzenében, nem értékelték kellőképpen, amíg én el nem kezdtem ilyen módon írni. Amit írok abban nincs személyes bosszú vagy rosszindulat. Világos üzenet a politikusoknak. Amíg tudom, hogy mi, micsoda, hogy mit vártok el tőlem, és én mit várok el tőletek, minden rendben van. Nem akarom, hogy bárki is ágyútöltelékké váljon." (Lydon, 2014, 106–107.) Mind a dal, mind a kommentár meglehetősen enigmatikus: mit jelent az anarchia, program vagy figyelmeztetés? Miért szűkíti az anarchia jelentését a terrorizmusra? Az írott szó erejével Lydon tisztában van, hogyan tekint rá, a bombától hatásosabb fegyverként, vagy tisztában van a veszélyeivel és a vele járó felelősséggel is?

A londoni punk a New York-i mintáktól eltérően, az esztétikai és életformalázadás mellett, sőt inkább azokon túl a direkt politikai mozgalom irányába tett lépéseket. Azt szokták mondani, hogy az általános nihilizmuson, a „*No Future*" életérzésen túl elsősorban a Joe Strummer vezette The Clash fogalmazott meg pozitív programot. Valóban, esetükben a hagyományos és az újbaloldaliság sajátos keveréke figyelhető meg, ami itt-ott a szélsőbaloldali

[7] *„His Majesty King Mob"*, Őfelsége Mob király – az 1780-as londoni katolikusellenes lázadás résztvevői ezt írták a feldúlt Newgate Börtön falára Christopher Hibbert *King Mob* című 1958-as regényében. A *mob* a mai angolban pejoratív 'csőcselék' jelentéssel bír, de a korabeli londoni angolban a sérelmei miatt jogosan felkelt tömegre, a népre vonatkozott.

[8] NME: *New Musical Express,* népszerű és befolyásos angol zenei szaklap.

[9] MPLA: portugálul: *Movimento Popular de Libertacao de Angola,* Angolai Népi Felszabadítási Mozgalom.

[10] UDA: *Ulster Defence Association,* Ulster Védelmi Egyesület, észak-ír protestáns paramilitáris lojalista szervezet, az IRA ellenfele; Ulster a négy hagyományos ír tartomány egyike Írország északi részén, kilenc megyéből áll, ezek közül hat Észak-Írországban, három az Ír Köztársaságban van.

[11] IRA: *Irish Republican Army,* Ír Köztársasági Hadsereg, a két Írország egyesítéséért küzdő nacionalista baloldali szervezet; az Egyesült Királyságban hivatalosan terrorszervezetként tartják számon.

terrorizmussal is mutat szimpátiát. Strummer valószínűleg a mozgalom egyik legintellektuálisabb tagja volt, felsőfokú képzőművészeti tanulmányokat folytatott, de inkább a zene mellett döntött. A többi punktól valamelyest idősebb lévén már a hippimozgalomban is részt vett, de úgy ítélte, hogy a bedrogozott pacifizmus nem megfelelő módszertan a felszabadulás kivívásához. Az elnyomottak, a jóléti államból és a fogyasztói társadalomból kiszorult szociális és etnikai rétegek pártján állt; szociális igazságosságra vonatkozó üzenetét a The Clash 1976 és 1986 között kimagasló művészeti teljesítménnyel fogalmazta meg, a lemezeken a punk ortodoxiát a popzene szinte minden irányzatával összevetette. Később Strummer elfordult attól a tömegkultúrától, amibe a punk is beletorkollott minden új lázadási hulláma ellenére, és ismét a hippi természeteszményéhez tért meg. 2002-ben, ötvenéves korában hunyt el szívrohamban, amelyet nem diagnosztizált veleszületett szívbetegsége okozott.[12]

Strummer esetében a punk a hatvanas évek nagy, felszabadító baloldali eszméi örökösének mutatkozott, nem tekinthető azonban kizárólagosnak ez a viszonyulás. A Stranglers zenekar 1977-es *No More Heroes* című dala rávilágít a különbségre. A Stranglers zenéje a The Clash megoldásaihoz hasonlóan több vonatkozásban eltér a punk ortodoxiától. Eleve csak megengedő tónusban beszélhetünk zenei ortodoxiáról a punk esetében, igen változatos stílussal állunk szemben, kifejezetten kutatni kell az azonosságokat például a Talking Heads-féle art punk és a Ramones között. Mégis az utóbbiból szokás absztrahálni az alapokat. Ezek szerint a punk egalitárius-minimalista módszertan: a hangszerek (dob, két gitár és ének) egyenlőek, a gitár elveszti vezető szerepét a ritmusszekcióval szemben, ennek értelmében különösen feltűnő a basszusgitár felértékelődése; a legendás „négy akkord" szigorúan pengetővel szólal meg, a Ramones esetében szinte kizárólag felülről lefelé pengetve, rövid, 2-3 perces szerzeményekben; a dobos az alapfelszerelést használja egy lábgéppel és többnyire egy felső tammal. Többek között a dob „kevéssel sokat mondani" maximája különbözteti meg a punkot a heavy metaltól, ahol a dobszerelés gigantikussá válik. A basszust a Stranglers is előtérbe állítja, ám az elektromos billentyűs hangszert is. Ez tulajdonképpen eretnekségnek számít, de a zongorista Dave Greenfield[13] figyelmét épp a basszusgitáros Jean-Jacques Burnel hívta fel kedvencére, az amerikai The Doors együttesre, illetve annak billentyűsére, a lengyel származású Ray Manzarekre. A hatvanas évek második felének óriási sikert elért pszichedelikus zenekara nagy hatást gyakorolt a

[12] Életéről Julien Temple forgatott dokumentumfilmet *Joe Strummer – A jövő nincs megírva* címmel (2007), Temple számos punk témájú filmet rendezett, a legjelentősebb a *The Great Rock'n'Roll Swindle* (1979), amely a Sex Pistols-jelenségről szól.

[13] A kitűnő muzsikus hetvenegy évesen, 2020. május 3-án hunyt el, koronavírus okozta fertőzésben.

Stranglersre, és ha Manzarek hatása kimutatható, akkor kimutatható a Dave Brubeck-féle cool jazz hatása is. Egyébként is bízvást állíthatjuk, hogy a *Blue Rondo à la Turk* és a *Take Five* közel annyira inspirálta a hatvanas évek popzenéjét, mint a *Jailhouse Rock*. Hagyományos elemekkel gazdagítva, jelentős részben az előző évtized eszközeit használva kiáltja ki a Stranglers, hogy nem kellenek a hatvanas évek hősei, sem az általuk megszemélyesített eszmék:

Whatever happened to Leon Trotsky?
He got an ice pick
That made his ears burn
Whatever happened to dear old Lenny?
The great Elmyra, and Sancho Panza?
Whatever happened to the heroes?
Whatever happened to the heroes?
Whatever happened to all the heroes?
All the Shakespearoes?
They watched their Rome burn
Whatever happened to the heroes?
Whatever happened to the heroes?
No more heroes any more
No more heroes any more

Nézzük tételesen, kikről is van szó a szarkasztikus felsorolásban! Trockij, bolsevik forradalmár, állandó eposzi jelzőit tekintve Lenin harcostársa, a Vörös Hadsereg megalapítója. A Lenin halálát követő hatalmi versengésben Sztálin fő riválisaként lépett fel, aminek eredményeként 1929 januárjában száműzték a Szovjetunióból, ezt követően Törökországban, Franciaországban, Norvégiában, majd 1937-től Mexikóban élt, itt esett a Sztálin által elrendelt merénylet áldozatául 1940-ben. Trockij politikai pályája, tragikus sorsa és olyan írásai, mint a *Sztálin romlásba viszi a Szovjetuniót!* vagy *Az elárult forradalom* hatására a nyugati antisztálinista és antibürokratikus kommunizmus eszmei forrásává vált a második világháború után, népszerűsége a hatvanas években tetőfokára hágott, különösen értelmiségi körökben. Még Orwell is némi szimpátiát mutatott iránta az *Állatfarm*ban (Hógolyó, a szenvedélyes, értelmiségi forradalmár disznó) és az *1984*-ben, bár ez utóbbiban Trockij alteregóját, Emmanuel Goldsteint úgy tűnik, a Párt találta ki manipulatív céllal. Ez a fikcióból kilépve úgy értelmezhető, hogy Trockij természetesen élő személy volt, de a trockizmus nem alternatívája, hanem része vagy ikerpárja a sztálinizmusnak. Az Orwell-hivatkozást az is indokolja, hogy az 1984-es év közeledtével nőtt az érdeklődés iránta a fiatalok között. A marxista teoretikus

jelentőségét még a konzervatív T. S. Eliot is elismerte, mondván, hogy „A kultúra politikai irányításának egyik fontos dokumentuma Lev Trockij tanulmánya, az *Irodalom és forradalom*" (Eliot, 2003, 102.). Eliot arra akarta felhívni a figyelmet, hogy a politikának nemcsak a közgazdaságtanra és a szociológiára kell figyelemmel lennie, hanem a kultúra legkülönbözőbb elemeire is, éppen azért, hogy a Nyugat elkerülhesse Oroszország sorsát. Az egyetemek trockista megszállása (fogalmazzunk most élesen) viszont arra törekedett, hogy forradalmasítsa legalább szellemileg a Nyugatot. Ezt a tendenciát nevezte meg az emigráns magyar író, Cs. Szabó László 1967-ben: „Nincs beleszólásunk, hogy mire oktatják gyermekeinket tömegszociológiába, klinikai tesztekbe, szexuálpszichológiába, Maóba, Trockijba gárgyult tanítók." (1987, 11.)[14]

Ki az a „kedves öreg Lenny", akinek nevét nem csak a kommunista világban hallottuk „Lenin"-nek? Nos, ő Leonard Alfred Schneider, azaz Lenny Bruce (1925–1966), menő komikus, a trágár szavakkal előadott társadalomkritika mestere. Hát „a Nagy Elmyra"? Személyében honfitársunkat üdvözölhetjük. Hoffmann Elemér Albert, alias Hory Elemér, alias Elmyr de Hory (1905–1976), kirobbanó tehetségű hamisítóként vonult be a művészettörténetbe, azonban ő nem ismert képeket hamisított, hanem nagy művészek stílusában (különösen Matisse-t kedvelte) festett újakat, amiket eredetiként adott el. Közkedvelt figurája volt a művészköröknek, Picasso és Orson Welles is barátkozott vele. Munkássága legalább annyira vet föl művészetfilozófiai kérdéseket, mint jogi problémákat. Az eredetiség nemcsak a tisztességes haszon, hanem a művész és a mű létezése szempontjából is meghatározó. Azt is mondhatnánk, hogy de Hory az igazi platonista, aki elénk tárja, hogy milyennek kell lennie az utánzat utánzata utánzatának. Mert az általunk látott tárgyak az ideák utánzatai, a festő ezeket utánozza, a hamisító pedig a festőt. A hamisító azonban továbbmegy még ennél is, megmutatja, hogy milyen az igazi Matisse, szemben a történetivel. Tudjuk, hogy Arisztotelész szerint a történetíró csak az esetlegességeket mutatja meg, a dolgokat, ahogy éppen történetek, a művész (az eposzköltő) viszont azt, ahogy történhettek volna, vagy ahogy történniük kellett volna. Ekképp a de Hory-féle hamisító az igazi művész, mert az igazi Matisse-t ismerteti meg velünk. Arról nincs tudomásunk, hogy előkerült volna hamisított de Hory–Matisse kép, de nem zárhatjuk ki ennek lehetőségét. Ám az tény, hogy 1973-ban Orson Welles filmet készített a festőről *F for Fake* címmel, amelyben de Hory magát alakítja, vagyis utánozza. Szédítő spirálja az utánzásnak, nem is csodálkozunk, hogy néhányan a rockot ajánlják a művészet helyett. Mások konstatálják, hogy a posztmodern nem más, mint a nagy elbeszélésekkel

[14] Az írásra Kucsera Tamás Gergely (2019, 119.). *Túl művészeten, túl emberen* című kiadványa hívta fel figyelmemet.

szembeni bizalmatlanság, melynek során „Az elbeszélőfunkció elveszti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt" (Lyotard, 1993, 8.).

Ha nem kellenek a nagy hősök, akkor talán a kicsik kellenek, a hétköznapi élet hősei. Nem, Sancho Panza Cervantesnél Don Quijote mellett áll, a Stranglers dalában Elmyra mellett, bűnrészes szerepben. Hitelét vesztette minden hős, aki csak a shakespeare-i enciklopédiában fellelhető, kezdve Hamlettel, folytatva Horatióval, befejezve a sírásóval. Nagyon szigorú az ítélet: Néróhoz hasonlóan mindannyian saját Rómájuk lángjait bámulják. Pusztulás jár a nyomukban. Nem kellenek sem a hegeli világtörténeti személyek, sem az átlagember. Akkor mégis ki? A dal nem tartja feladatának a választ. Egy másik Stranglers szerzemény, a 2000-ben kiadott *God Is Good* a teológiai tételt megfogalmazza, de azt is, hogy az emberek nem tudnak ennek megfelelően élni, Isten nevében gyerekek torkát vágják át vallásháborúkban, és a halottak nem tudják énekelni az isteni jóságról szóló dalt. A Clash szerint nem feltétlenül kell ilyen következetesnek lennünk a hősök negligálásában. A *No More Heroes* évében, 1977-ben adják ki a *(White Man) in Hammersmith Palais* című dalukat, amelyben arra biztatják a fehér és a fekete ifjúságot, hogy nyugodtan hívják fel Robin Hoodot, ha meg akarják tudni, milyen a javak korrektebb piaci elosztása. Jól sikerült retorikai megoldás a becsületes rabló toposzának invokációja, humoros is, de szépen utat nyit a hagyományos balos mitológia visszatértének, bár nem is igazán kellett attól tartani, hogy végérvényesen elhagy minket.

A vasfüggöny mögött: Magyarország 1978

Mai digitális korunkból visszatekintve az 1960-as és 1970-es évek kommunikációs technológiája kőkorszak. A magyar kommunista hatalom ráadásul mindent megtett, hogy kontrollálja az információ áramlását minden tekintetben, de különösen a Nyugat–Kelet relációban. Az információ ellenőrzésének szélsőséges módja, hogy indokolt esetben ne legyen információ. Ennek a drasztikus megoldásnak a hatásossága azonban korlátozott, s felettébb nagy költséggel jár, egyszerűen nem éri meg. A nyugati fejlemények a szűkös csatornák dacára gyorsan eljutottak hozzánk az éteren keresztül és hanglemezeken már az ötvenes években is, de a hatvanasok elején mindenképpen. Zenekarok is alakultak, amelyek dzsessz helyett Rock and Roll-t, majd beatzenét kezdtek játszani, egy idő után magyar szövegekkel. A modern popzene angolszász találmány, de globális nyelvvé válását a vasfüggöny sem tudta megakadályozni. Általában a globalizáció nem egyirányú folyamat, a kultúrát

tekintve jó esetben különösen nem az, de nem is szimmetrikus, a nagy és a kicsi, a centrum és periféria viszonyai áthatják. A folyamatok eredményeként, részben már a pártállami időszakban, a modern pop a magyar nemzeti kultúra szerves részévé vált.

A kultúrpolitika az új típusú popzenével szemben is a híres „Három T" eljárásait alkalmazta: Támogatott, Tűrt, Tiltott. Véletlenül vagy sem, de összecseng a „Három T" a TTT-vel, a *Tízen Túliak Társasága* című tv-műsorral, jelezvén, hogy a tinédzserek önálló szegmensként a szocialista társadalomban is jelentőséget nyertek a hatalom szemében. A „Három T" kódot akár két tényezőre is redukálhatjuk, mert azért azon dőlt el a dolog, hogy engedik-e vagy sem a kérdéses produkciót. A redukció azonban problematikus is lenne, mivel a pártállami diktatúrában sem a logikai, sem a jogi kategóriák oppozíciói nem tudtak tisztán megjelenni, hanem cseppfolyóssá váltak egy sajátos dialektikus tragikomédiában. Azon jogi alapelv, hogy „mindent szabad, ami nem tilos" nem érvényesülhetett, mert a szocialista pragmatikus „bölcsességen", és nem a jogszabályokon múlott, hogy éppen mit szabad. Voltak tabunak számító témák, mint a Szovjetunióhoz fűződő viszony, a népi demokratikus berendezkedés alapjai, a párt vezető szerepe vagy 1956 ellenforradalomként történő definiálása, de hogy egy konkrét művészeti megnyilvánulás ezek fényében hogyan értelmezendő, azt a hatalom döntötte el. Ezért helyes úgy is felfogni a „Három T" működését, mint kontinuumot a busás támogatástól a megsemmisítő tiltásig. A hatvanas évek zenekarai (a legjelentősebbek: Illés, Omega és Metro), az idő múltával a tűrt, esetenként tiltott zónából a támogatottba kerültek át, de ott teljes biztonsággal még legnagyobb sikereik idején sem rendezkedhettek be, mert kritikus esetben a hatalom szava számított, nem a népszerűség vagy az esztétikai érték (Csatári, 2015; 2017). A „létező szocializmus" világában a fiatal művészek számára a hagyományos baloldali eszmék hitelüket vesztették. Az alternatívák között megjelentek, bár uralkodóvá nem váltak az újbaloldaliság különböző irányzatai, erről számolt be Bereményi Géza dala, *A hatvanas évek* Cseh Tamás hangján és gitárkísértével 1976-ban:

A 60-as években
Fellazult tételben
Fogalmazódott meg a világ.
Kafkában, Sartre-ban
És távoli bölcsekben
Csodálta meg önnönmagát.

Nosztalgikus-ironikus visszatekintés a konszolidáció kibontakozására, amelynek egyik fontos része volt a később „kádári kompromisszumnak" nevezett hallgatólagos megegyezés a hatalom és a társadalom között. Ennek az volt a lényege, hogyha a nép lemond a fentebb emlegetett tabuk megkérdőjelezéséről, akkor megkapja cserébe a keleti blokkon belüli legenyhébb elnyomást, puha diktatúrát és viszonylagos jólétben élhet, sőt ha igazán lojális, még időnként Nyugatra is utazhat. Pajor Tamás, a nyolcvanas évek budapesti punkzenekarának, a Neuroticnak frontembereként vált ismertté, 1987-ben megtért,[15] azóta a Hit Gyülekezete tagja, illetve a keresztény rock megszólaltatója. 2015-ös *Béketábor* című darabjában ekképpen világosítja fel a mai fiatalokat a történelemről:

Figyeld csak ezt a táncdalt
Kísérte lenn a lánctalp
Barakknak a legvidámabb
Maradni vagy menni bátran

A magyar punk indulásakor felrúgta a kádárista kompromisszumot a híressé vált „Kádárnak mennie kell" (Kis, 1987) előtt mintegy tíz évvel. A hallgatólagos, de mindenki által jól ismert tabukat nemcsak érintette, hanem frontálisan megtámadta, nemkülönben a „Három T" rendszerét. A kompromisszumot megkötő mindkét felet, a politikai hatalmat és a társadalmat is elítélte. Az első magyar punkegyüttes, a Spions 1977-ben alakult, tagjai: Molnár Gergely író, énekes; Hegedűs Péter zeneakadémiai hallgató és Zátonyi Tibor fotóművész, gitárok; a koncerteken állandó közreműködőként szerepelt Najmányi László, aki a színház világából érkezett; a körhöz tartozott ifj. Kurtág György zeneakadémista, de ő a koncerteken nem lépett fel. Szociokulturálisan a Spions kimondottan art punk formációként jött létre a kádárizmus privilegizált csoportjából, a művészvilágból érkező tagokból. A tagok kapcsolatban álltak a magyar neoavantgárddal, a pop-art, op-art és a hiperrealizmus ihlette mozgalommal, amely 1970-től 1973-ig nyaranta, Balatonboglári Kápolnatárlatok néven megrendezett illegális kiállításokon bontakozott ki, amíg a rendőrség azokat erőszakkal fel nem számolta. A Spions összesen három nyilvános koncertet adott, amelyből az első félbeszakadt, az utolsó pedig el sem kezdődött.

[15] Erről szól Xantus János *Rocktérítő* című, ugyanakkor forgatott filmje, aminek forgatókönyvét tényleg az élet írta, mert eredetileg a zenekarról szólt volna, de közbejött a rendkívüli esemény. Már Xantus másik mozija, az 1983-as *Eszkimó asszony fázik* is felvonultatott többeket a magyar underground zenei életből, így a Trabant és az A. E. Bizottság együttesek tagjait, akik nem, vagy csak nagyon nehezen kaptak lemezkiadási lehetőséget, de a filmmel szemben megengedőbb volt a hatalom.

A tagok Zátonyi kivételével 1978 májusában emigráltak, soron kívül kaptak útlevelet, a hatóság éreztette velük, hogy jobban járnak, ha eltűnnek. Najmányi (2010, 2.) a zenekar stílusát és fogadtatását ekképpen írja le: „A rockerek túl intellektuálisnak tartották, az entellektüelek nem tudták elfogadni humorát és radikalizmusát, és azt, hogy a csoport az általuk mélységesen lenézett pop kultúrával operált. A hippik és a politikai holdudvarnokok lefasisztázták a Spionst. A művészettörténészek nem tekintették művészetnek azt, amit csináltunk. A ködösítés, kacsintgatás révén túlélő művészek, irodalmárok pedig megijedtek a tiszta, pontos közléstől. Nem hiszem, hogy valaha is játszott volna Magyarországon ádázabbul gyűlölt zenekar, mint a Spions."[16] A meg nem értett zseni, a provinciába korán érkezett forradalmár, a próféta, akit az elutasítás csak megerősít hitében kliséi tagadhatatlanul kicsendülnek a mondandóból, de ha ezektől elvonatkoztatunk, jól be tudjuk tájolni a kezdeményezés helyét a korszakban. A Spions nem fogadta el a hatalom ajánlatát, amely arra vonatkozott, hogy nagyobb szabadságot enged a művésznek, ha megmarad az elitművészet körében, és nem akar szólni a „széles tömegekhez". Az agitáció, a propaganda és az ideológia ugyanis olyan terület, ahol semmi helye a művészi kísérletezésnek. A kommunisták tartottak a művészektől, különösen, ha a fiatalokhoz szóltak, ugyanakkor szükségük is volt a jól sikerült művészeti alkotásokra hatalmuk legitimálásához. Ahhoz, hogy elmondhassák, Magyarországon nincs elnyomás – látjátok, milyen szabad a művészet is. Ez a kultúrpolitika kezelte a magasművészetet és a popzenét is, a nagy beatzenekarok akkor már a hanglemezgyár istállójának versenylovai voltak.

Najmányi és barátai a megtűrt „ellenzéket" is támadták, a hatvanas évek eszméinek elárulóin keresztül magukat az eszméket, ahogy azok a Lukács-iskolából származó értelmiségiek között megfogalmazódtak: „Ahelyett, hogy a diktátor vagy udvaroncai beszédeit izgatottan elemezve próbáltuk volna megérteni, és cinkosan összekacsintva kifigurázni például az extatikus különbséget Biszku Bélának és Komócsin Zoltánnak a *Die Seele und die Formen* című, terjedelmes Lukács György-esszé 14. oldala második bekezdésére vonatkozó nézetei között, mi inkább saját világunk felépítésén dolgoztunk az 1970-es évek elején. Ezt a bennünket körülvevőhöz semmiben sem hasonlító, azt tudomásul sem vevő […] világot, kultúrát alapvetően szellemi természetűnek képzeltük el." (Najmányi, 2010–2018, 33.) A zenekar német és angol keveréknyelven kimondott neve arra utal, hogy ők ennek az elképzelt világnak a kémei a „létező szocializmusban", megfigyelnek és jelentést küldenek. Jelentést küldenek egy olyan világról, ahol hemzsegnek a hatalom III/III-as ügynökei.

[16] A szöveg esszésorozat, memoár és reflexió egyszerre, de regény is, amelynek két főszereplője Molnár Gergely és az író.

Ehhez kapcsolódott a Kontroll Csoport 1983-as *Besúgók és provokátorok* című dala arról biztosítva a hatóságot, hogy „a magunk módján mi is figyeltetünk / aki előttetek áll az a mi emberünk".

A punkszerzemény nem feltétlenül alanyi líra, lehet tárgyiasító, elidegenítő performansz is. Ezt a lehetőséget a Spions a végletekig kihasználta, azzal a fokozással, hogy a két pozíciót a Sex Pistolshoz hasonlóan az előadásban összse is játszotta, aminek eredményeként az elidegenítés hatályát vesztheti. Az *Anna Frank álma* című számban az énekes a lány álmában megjelenő német tisztet alakítja, egyes szám első személyben szólal meg, olyan meggyőző átéléssel, hogy elhisszük a rockénekesnek, ő a tiszt, aki arról akarja meggyőzni a lányt, hogy ő az, akire mindig is várt, hogy beteljesítse szadomazochisztikus vágyait. Rendkívül problematikus képlet, számos, egymásnak ellentmondó értelmezésre ad lehetőséget. Felfoghatjuk a kommunisták antifasiszta mitológiáját támadó kiáltványként, de szélesíthetjük a megtámadottak körét a modernitás racionalitásának egészéig. Lehet pszichoanalízisként hallgatni, de esetleg a nemzetiszocializmus iránti szimpátiaként is. De az is lehet, hogy valaki nem akarja többször meghallgatni, mert ízlését vagy morális érzékét bántja. Ekkora szemantikai kockázatot általában már a nyugati punkok sem vállaltak, bár voltak kivételek, ám a többség mégiscsak a piaci siker reményében fogott hangszert, de legalábbis nem tiltakozott az ellen. Többen közülük a botránytot olyan pontosan adagolták, hogy patikamérlegen sem lehetett volna pontosabban kimérni. Mármost a piaci siker olyan társadalomban, amely a piacot negligálja, nem kínzó kísértés, a hanglemezgyár értékítélete pedig a Spions identitásából következően eleve lényegtelen.

Molnár Gergely énekstílusa idegenül cseng, túlzottan magas, néha kifejezetten bántó, basszusgitárral és gitárral együtt szólal meg Lou Reed *Walk on the wild side*-jára emlékeztetően, de jóval kevésbé harmonikusan. Nincs dob, ami alapkellék lenne, de annyira figyelemkeltő és sodró az egész, hogy nem hiányzik a rész. Hegedűs Péter analízisében a „punk-kromatika" a szöveget és a disszonanciát egyaránt használja, de „kizárólag a szöveg teszi a helyére a dolgokat" (Magyar Narancs, 2019). A *Nirvánia* című szerzemény egy torz társadalom és kultúra horrorisztikus-apokaliptikus bemutatása:

Dühöng a folklór és az izzadságszag
torz népviseletben a sok ronda állat
a nőstények szünet nélkül szaporodnak
s a világra durva és korcskölyköket hoznak
a munkások indulnak az indulóra
a tankok várnak, a hajnal mind soványabb
a nők segge nagy, a sexet gyűlölik

az utcasarkokon részeg bandák állnak
Nirvánia, oh Nirvánia
kibaszott ország, üres, mint a zsebed
Nirvánia, oh Nirvánia
egy emberi arc sincs, az egész faj veszett
Nirvánia, oh Nirvánia
remélem elsőként pusztul el
Nirvánia, oh Nirvánia
semmi kíméletet nem érdemel

A szanszkrit előzményre visszamenő *nirvána* a végső cél, a beteljesülés vagy üdvösség az indiai vallásokban, hindu szövegekben a szenvedéstől és az individuális léttől való megszabadulásra utal, a buddhizmusban a kapzsiság, a gyűlölet és az érzékiség lángjának elfújását jelenti. Pozitív megfogalmazása a legfőbb boldogság, a béke. A keleti tanítások igen népszerűek voltak a hippik között, a Spions dalában mindez a visszájára fordul, így likvidálódik. Nirvánia nem a disztópia elgondolt lehető legrosszabb kimenete, de ha az, akkor a jelenre van vetítve, az *1984* világa 1978-ban. De ha nem fikció, akkor mi a jelölete? Több lehetőség adódik, lehet a glóbusz világcivilizációja, de sokkal inkább a kommunista világ. Ám azt is megtudjuk a konkrét földrajzi koordinátákat kutatva, hogy „gennyes fekély Európa testén", így szóba jöhet a Szovjetunió, de Ázsia is, tehát Közép-Európában kell keresnünk, s bizony, nagyon is lehet, hogy Magyarország. Az első verzióban egyébként Nirvánia helyett Albánia szerepelt.[17] Illetve a nyolcvanas években a Nirvánia–Románia összecsengés miatt is többen arra jutottak, hogy Ceausescu Romániájára kell itt elsősorban gyanakodnunk. Erősítette az összecsengést és a gyanút Bacsó Péter *Titánia, Titánia, avagy a dublőrök éjszakája* című 1988-as filmjének már a címe is. Hogy a Spions és Bacsó között hatástörténeti összefüggés lenne, arra nincs bizonyíték, de arra igen, hogy a zenekar nagy hatással bírt a magyar underground, punk és újhullámos zenészekre.

A Spions tagjai az emigrációban folytatták művészeti tevékenységüket. Hegedűs Péter Peter Ogi művésznéven a pop különböző stílusait és határterületeit térképezte fel, Najmányi az avantgárd és a pop viszonyát kutatta művészetében utazásai során, Molnár Gergely egész életét a lázadásnak szentelte, és különböző neveken jelentkezett felforgató akcióival. A rendszerváltást követően hazatértek, Molnár kivételével, aki több, mint negyven éve már nem szólal meg magyarul. Hegedűs Péter 2019-ben, Najmányi László

[17] Müller Péter Sziámi szóbeli közlése alapján.

2020-ban hunyt el. A nyolcvanas évektől kezdődően a Spions-örökséget közvetlenül artpunk-zenészek ápolták, a Balaton, az URH és a Kontroll Csoport mind zeneileg, mind a szövegek tekintetében kissé áramvonalasította a mintát. A rendszerváltás előtt a neutrális „új hullám" elnevezést is alkalmazta a sajtó erre az irányzatra. Ennek egyrészt fellelhető angolszász vonatkozása a *new wave* kifejezésben, amit több mindenre használtak, de nagyok az átfedések a post punkkal. Másrészt nyelvpolitikai szempontból lehetőleg kerülni kellett a *punk* szó használatát, mivel az felforgató szemantikája miatt nem felelt meg a hatalom igényeinek. A narratíva úgy szólt, hogy a primitív és destruktív punk korszaka a világban már mindenhol lezárult, helyette itt a színvonalas és progresszív új hullám. De ebből nem következett az, hogy minden újhullámos zenekar előtt azonnal megnyílt volna a lemezkiadás lehetősége, nyilván csak a legszínvonalasabbak előtt, értelem szerint a hatalom megítélésében a Spions-örökösök nem tartoztak közéjük. Azonban *„Punks Not Dead"*[18], és a Spions kezdeményezését folytatta a kommunista rendszer ellen nyílt kritikát megfogalmazó lakótelepi panelpunk is, olyan együttesek, mint például a Kretens, az ETA vagy a CPG.

Punk-konklúzió

A Stranglers és a Spions példája arra világít rá, hogy a hetvenes években megjelentek azok a világnézeti és értékváltozások, amelyek szakítást fejeztek ki a „nagy hatvanas évek" uralkodó ideológiájával, a baloldali radikalizmussal. Ez a szakítás azonban nem vált általánossá, az azóta eltelt idő azt mutatja, hogy a progresszió felszabadulásmitológiája továbbra is dominálja a pop kulturális univerzumát. A Stranglers és a Spions összehasonlítása ezen túlmenően rámutat a popzenei dal, és talán nem túlzás azt állítani, hogy univerzálisan a műalkotás mibenlétének kettős megítélése közötti különbségre. A londoni dal nem akar több lenni, mint ami: háromperces darab a világ dolgairól. Budapesti párja maga akar lenni a világ. Azt persze a Stranglers sem szándékozott tiltani (lehetetlenre nem vállalkozott), hogy produkcióját világteremtőként értelmezzék, ezt meg is tette a Spions. Najmányi és Molnár fordított utat járt be, mint pályája egy szakaszában David Bowie: utóbbi a rockot vitte a performansz irányába, előbbiek a performansz avantgárd művészetétől jutottak el a rockig. A rock szerintük nemcsak a művészet csúcsa, hanem még azon is túl: a lét legmagasabb szintje. Azt ismerjük, hogy „művészet helyett rockot";

[18] Az Exploited nevű skót zenekar 1981-es lemezének címadó dala.

a politikától való viszolygás természetes kifejezője lehet, hogy „politika helyett rockot", a Spions viszont felmutatja az új istent (tudjuk, a régi halott), a rocksztárt. Az sem zavarja, hogy a showbiznisz ezt már megtette előtte. Kockázatos aktus, de az eszmék mozgásának majdhogynem szükségszerű velejárója:

> *Költészet, gondolkodás végfoka,*
> *Bizonytalan perem, s vegyülni eszköz*
> *Más szférákkal, ahol*
> *Az alsók érnek felsőbb rétegekhöz*
> (Pound, 1991, 32.)

Az Ezra Pound által leírt folyamat eredetileg nyilván nem a modern popzenére vonatkozott, mivel közvetlenül az első világháború után az még nem létezett, hanem egyéb művészeti ágakra, illetve a művészeten kívüli más területekre, minden bizonnyal például a politikára. Néhányan, közöttük a hegeliánusok vitatnák, hogy a költészet lenne a „gondolkodás végfoka", inkább a filozófiát tisztelnék meg ezzel; mások a filozófia és a költészet azonosítása mellett foglalnak állást. Lehet, hogy nem a költészet a gondolkodás végfoka, de nagyon nem valószínű, hogy a punk lenne az. Leghelyesebb, ha azt mondjuk: az emberi gondolkodás határa az abszolútum, ahogy az a vallásban kifejeződik. John Lennon a Beatles sikereinek csúcsán úgy nyilatkozott, hogy „Népszerűbbek vagyunk, mint Jézus" (London Evening Standard, 1966), lett is belőle botrány, különösen az Egyesült Államokban. Pedig saját értelmezésében ezt csupán a népszerűség tényét megállapító kijelentésnek szánta, nem értékelésnek, nem Jézust akarta támadni. Ettől még sejthette, hogy érzékenységeket fog sérteni. A Spions punk ideológusa, Najmányi László, amikor „az új Pantheon rock istenei"-ről ír (Najmányi, 2010–2018, 33.), a punkvallás programját fogalmazza meg: a punk magasabb rendű minden másnál, a rocksztár a szó szoros értelmében isten, minden fölött áll, végtelen távolság választja el az átlagember politikájától, moráljától, művészetétől.

A modern kor meghasonlása a szent és a profán viszonyában szembetűnően megmutatkozik. Vallásos tudat a kettő megkülönböztetése nélkül nem képzelhető el, ugyanakkor a kettő közötti közvetítés nélkül sem. A közvetítés a kereszténységben Jézus Krisztus személyében valósul meg. Az újkori gondolkodás abban az illúzióban ringatja magát, hogy a szent és a profán ellentétét a szent megszüntetésével meg tudja haladni. De teljesen vallástalan ember nincs, a szent iránti vágy különböző valláspótlékok csatornáján keresztül igyekszik kielégülni. Ennek vannak egészen ártatlan módozatai, mint például amikor valaki családi otthonát, *alma mater*ét, vagy azt a helyet, ahol

örök szerelmével megismerkedett kvázi szakrálisként tiszteli. Veszélyesebbek azok a kielégülések, amelyek a különböző babonákhoz kapcsolódnak, vagy a személyes szabadság elvesztését eredményező függőséghez vezetnek. A kollektív pszeudovallások közé tartoznak a különböző politikai ideolgiák, nemcsak a szélsőséges változatok, hanem a mérsékeltnek nevezettek is. Nincs mese, morális értelemben minden az egyéntől függ, még akkor is, ha nehéz ellenállni a bálványok kísértésének. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a politika *ab ovo* ördögtől való lenne. Nagyon is emberi dolog, antik megfogalmazásban: *zoon politikon*ok vagyunk, jó életünkhöz eszközként, de akár célként is hozzátartozik a közös ügyek személyessé tétele. A celebritások magasztalását általában le szokták nézni a hívő és hitetlen kultúkritikusok. Életrajzi esszéjében az érzékeny magyar költő, Tóth Eszter részletesen vall Rökk Marika iránti fiatalkori rajongásáról, és arról a már baráti viszonyról, melybe később kerültek. Intellektuális bátorságról tanúskodik, ahogy ebben a hétköznapi esetben meglátja a szakralitáshoz vezető utat: „Sit venia verbo profano! De miért is kellene bocsánatot kérni a profán szóért? Hiszen a *pro*fanum a *fanum*nak: a szentélynek az előtere! Miért kell a profánnak mindig csak a szentélyből kifelé irányát nézni, holott befelé is lehet útja? […] az igazi *amor sanctus*nak lehet előtere.” (Tóth, 2001, 90.) A freudista magyarázat ellentétes irányú, abban a profán a szentélyből kifelé húz, amikor a keresztény nők vallásos érzületét, Jézus iránti szeretetüket a primer szexualitásra vulgarizálja vissza. A költészet viszont éppen arra ad lehetőséget Tóth Eszter hite szerint, hogy a profán szentté, a test igévé lehessen (Farkas, 2022, 9–14.).

A modern tudat meghasonlását Najmányi a punkvallással kívánja meghaladni, ugyanazt a módszertani hibát követi el, mint a Frankfurti Iskola, csak az eredményt értékeli azzal ellentétesen. Horkheimer és Adorno úgy döntöttek, hogy „a kultúripart komolyabban vesszük, mint ahogy az maga szeretné”, ebből náluk az következett, hogy a manipulatív rendszer kollektív elbutító tevékenysége az oka minden rossznak. Najmányi szintén komolyabban veszi a popzenét és annak végfokát, a punkot, mint ahogy azt kellene, s azzal kecsegtet, hogy megtalálta az üdvözülés útját. Igazságtalanul bánik a punkkal, mert elviselhetetlenül nagy terhet rak annak vállára.

Irodalomjegyzék

Csatári Bence (2015). *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Jaffa Kiadó.

Csatári Bence (2017). *Nekem írod a dalt. A könnyűzenei cenzúra a Kádár-rendszerben*. Jaffa Kiadó.

Cs. Szabó László (1987). A vonakodó vértanú – Morus Tamás. In: Cs. Szabó László. *Shakespeare – Esszék*. Gondolat Kiadó.

Debord, Guy (2006). *A spektákulum társadalma* Erhardt Miklós (ford.). MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Balassi Kiadó, 210. §.

Eliot, Thomas Stearns (2003). *A kultúra meghatározása* Lukácsi Huba (ford.). Szent István Társulat.

Farkas Attila (2014). *A politikai manipuláció. Egy elmélet kifejtése és történetének jellemzői*. Prema Consulting.

Farkas Attila (2022). Test és lélek, monológ és dialógus Tóth Eszter költészetében. In: *Kultúraláncolatok – Tóth Árpád kora és szellemi örökösei*. MMA MMKI, 9–14.

Frith, Simon (1978). *The Sociology of Rock. Communication and Society*. Constable.

Kant, Immanuel (1979). *Az ítélőerő kritikája*. Hermann István (ford.). Akadémiai Kiadó. (Kant, Immanuel (1790). *Kritik der Urteilskraft*. Lagarde und Friedrich.).

Kis János (1987). Válságban cselekedni. *Beszélő,* 1987/2.

Kucsera Tamás Gergely (2019). *Túl művészeten, túl emberen*. L'Harmattan Kiadó.

Lydon, John (2014). *Anger is an Energy. My Life Uncensored*. Simon & Schuster.

Lyotard, Jean-François (1993). A posztmodern állapot. In: Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty. *A posztmodern állapot*. Századvég.

Najmányi László (2010). Spions. *Balkon,* 2010/1, 2.

Nem mi kaptuk a pofonokat – Peter Ogi zeneszerző a Spionsról. *Magyar Narancs,* 2019. január 2.

Pound, Ezra (1991). Hugh Selwyn Mauberley (Élete és működése) XII. Kappanyos András (ford.). In: *Ezra Pound versei*. Európa. 32.

Tóth Eszter (2001). *Hol töltjük az örökkévalóságot?* Liget.

Vörös Miklós – Nagy Zsolt (1995). Kultúra és politika a mindennapi életben. *Replika,* 1995/17–18, 154.

Szekfü András

„...különben nem tudtuk volna filmre venni azokat” – A filmrendező Müller Péter Sziámi és az *Ex-kódex* (1983)

„A film valamennyi eseménye megtörtént / különben nem tudtuk volna filmre venni azokat” – közli a nézővel egy felirat az *Ex-kódex* elején. Természetesen nem dokumentumfilm következik, hanem a játékfilmnek is a legjátékosabb, a szabályokra fittyet hányó fajtája. Írásomban bemutatom a 70. születésnapját 2021-ben ünneplő Müller Péter Sziámi útját a filmhez, három filmjét és utalok útjára a filmtől.

Filmtörténeti háttér dióhéjban

A múlt század második felében, a forradalomtól a rendszerváltozásig a magyar filmgyártásban (igen kevés kivétellel) csak a Balázs Béla Stúdióban készültek kísérleti filmek. A hatvanas évek szürreális-avantgárd rövidfilmjei után a hetvenes évek kísérletei átvezettek a nyolcvanas évek neoavantgárd BBS-játékfilmjeihez, amelyeket gyakran az új érzékenység filmjeinek is neveznek.

Müller Péter: *Ex-Kódex* (1983), Szirtes András: *A pronuma bolyok története* (1983) és *Lenz* (1986), illetve Wahorn András: *Jégkrémbalett* (1984). Megemlíthetném még előzményként és párhuzamos jelenségként Bódy Gábor filmjeit, egy-két korai Tarr Béla-filmet, valamint Xantus Jánost. Xantus a főiskolai vizsgafilm és a BBS-rövidfilmek [*És így s eképp tovább* (1978), *Diorissimo* (1979), *Női kezekben* (1981)] után megalkotta az új érzékenység átütő sikerű „filmgyári” játékfilmjét [*Eszkimó asszony fázik* (1983)], amelyet azonban a kritika egy része már az irányzat felhígulásaként bírált.

Milyen *Ex,* milyen *kódex*?

Az *Ex-kódex* elkészülte után (hagyományos mozibemutató nem volt, erre még visszatérek) megosztotta a kritikusokat. A legértőbb elemző kritikát Tábor Ádám, költő és esszéíró írta, a magyar neoavantgárd krónikása. Tőle idézem a film tartalmát:

„Mi is a történet röviden? A zseniális ifjú Rubik testvérpár (világhírű apjuk saját magát alakítja a filmben) felfedez egy »fényszérumot«; ezzel beoltanak egy véletlenül (?) útjukba került, amnéziás sokkot szenvedett, Péter nevezetű halászembert [akit a neoavantgárd szcéna ikonikus alakja, Dixi (Gémes János) alakít – Sz. A.], aki ennek nyomán egyszeriben megvilágosodik. Bölcs gondolatok és példázatok közlésén, illetve mutáns képességeit csillogtató mutatványain, varázslatain túl »éles fényben idéződik fel benne az emberiség kollektív emlékezete« is.

Egy középkori arab csillagász és optikus, al-Heiszam A fényről és annak titkairól című kódexének tanulmányozása kapcsán mágikusan ráébreszti hassassín voltukra (hassassín: középkori arab szekta neve), egyben pedig azonosítja annak az arab maffiának a tagjait, amelyik mindenáron meg akarja kaparintani a kérdéses kódexet – feltehetőleg egy őslézerfegyver abban foglalt állítólagos leírása miatt. Közben teherbe ejti Frankensteinjét, a Bárdos Deák Ágnes által kiválóan alakított biokémikus lányt, akit a hassassínok végül meggyilkolnak (a várhatóan rendkívüli képességeket öröklő gyermek születését megakadályozandó), akárcsak Péter egyik tanítványát. A kódexet végül a csónakjához-családjához visszavitt főhős a befejezésben a Rubik fiúnak ajándékozza." (Tábor, 1985)

Nem volt teljesen érthető? Nem csodálkozom. Kanyargós történet, nehéz lenne komolyan venni. Az *Ex-kódex* rendezője sem veszi komolyan, hiszen majdnem a teljes filmet áthatja az irónia, a lebegés a képzelet és a valóság között. Vagy mégis komolyan veszi? Szemben például a *Jégkrém balett*-tel, amely leginkább a Bizottság együttes koncertfilmje, és csak nyomokban tartalmaz filmcselekményt, az *Ex-kódex* filmmeséje végig (minimális döccenőkkel) leköti a nézőt. Az önmagát játszó Rubik Ernő két zseniális „gyermeke" (Bárdos Deák Ágnes és Kistamás László) egy (poszt?)modern népmese értelmében drámaiak: feltalálnak egy csodaszert, és megváltanák a világot, de beleütköznek a gonosz erőibe. Mindezt úgy, hogy közben a rendező egyszerre látja (és láttatja) vállalkozásukat iróniával és véres komolysággal. Véres komolyság? Igen, a film végén az irónia fénye elhalványul, a gonoszok, nevükhöz híven (hassassinként) gyilkolnak, a világ megváltása elmarad. Péter, a halász visszatér feleségéhez és közös gyermekükhöz, akinek tenyerében felragyog egy égi jel – az egyetlen fény az elsötétült jövőben.

Hogyan fogadta a kritika az *Ex-kódex*et? Mivel a filmet alig és csak megkésve forgalmazták, kiesett a napilap-, hetilap-, folyóiratkritikai rutinból. Az alábbi részleteket olykor sok év választja el egymástól.

Varga Balázs (jócskán utólagos) évösszefoglalója például végig a társfilmekkel egy kalap alatt méltatta: „*A kutya éji dala* után másfél-két éven

belül elkészült az *Ex-kódex*, *A Pronuma bolyok története*, az *Eszkimó asszony fázik*, a *Jégkrémbalett* és az *Őszi almanach* – a szakmát, a politikát és a filmkritikát egyaránt zavarba hozó filmek. Nem feltétlenül ellenszenv fogadta őket, inkább értetlenség. Ezek a filmek figyelmen kívül hagyták a magyar film politikus reflexeit, teljesen más beszédmódot és világlátást reprezentáltak. Párhuzamos, alternatív világokat teremtettek, illetve mutattak meg. Személyes, szerzői, a végletekig egyéni univerzumok voltak. Kicsit furcsa és nehezen kiismerhető, ámde rendkívül izgató alakokkal, extrém történetekkel és misztikus motívumokkal benépesített színterek. […] Xantus János, Müller Péter-Iván, Wahorn András és Szirtes András filmjei szívesebben nyúltak a zene, a színház, a képzőművészet eszköztárához, mint a hagyományos filmes klisékhez. Izgalmassá és csábítóvá akarták tenni a filmeket, érdekessé a hősöket, szokatlanná és kiszámíthatatlanná a történeteket. Szívesen használtak kommersz sémákat (az *Eszkimó asszony fázik* szerelmi háromszögtörténete, az *Ex-kódex* misztikus szektája, bérgyilkosai), jóllehet sajátosan feldíszítve és kicsavarva adták elő őket. Izgalom, excentrikusság, érzékiség, zene – mind-mind lehetséges populáris komponensek… Nem hamis és valódi állnak szemben egymással ezekben a filmekben, hanem különös és különleges élmények, alakok, motívumok és történetek keverednek. Természetes világítás helyett neonok, valószerű fények és színek helyett hiperrealista árnyalatok és kombinációk. Mindent szabad, az összeillesztés furcsasága és eredetisége a legfontosabb. Wahornék blődlijei, *A Pronuma bolyok* álzagyva filozofálása, az *Ex-kódex* misztikus kultúrtörténeti eszmefuttatásai kedves, játékos gesztussal mutatnak fityiszt a szabályozott összefüggések világának.” (Varga, 1999, 99–101.)

A legkevésbé Báron Györgynek (1985, 3–8.) tetszett a film: „Kétségtelen: az experimentális film modora, külsőségei ugyanolyan könnyen imitálhatók, mint a hagyományos művészfilmé; itt talán még nehezebb tetten érni a csalást, a technikai trükkök és homályos bölcselkedések ködfüggönye mögé rejtett semmitmondást. […] E típus eddigi legcsüggesztőbb dokumentuma Müller Péter-Iván *Ex-kódex*e. A filmet finnyás széplelkűség és sznobéria lengi be. Van itt minden, amitől a mű divatosnak és mélynek látszhat: utalások a számkabalisztikára, a keleti misztikára, Rubik Ernő és Péter, a halász. Az egész világkultúra, zanzásítva, könnyed hírlapi riport színvonalán. A rendezőnek, akármihez nyúl is, banalitások jutnak az eszébe; filmjében még a Bölcs és Tanítvány szellemi párbajáról szóló példázat is kabarészínházi humortalansággá alacsonyodik. A képek, beállítások – akár egy tévéreklámé; annak ellenére, hogy Müller előszeretettel úsztatja át őket sejtelmes kékbe vagy vörösbe. Szomorú kórtünet: egy olyan helyzetben, amikor az experimentális törekvések jószerivel visszhangtalanok, a perifériára szorítottak, szinte

törvényszerű, hogy egy ilyen minden ízében mache mű előbukkanjon, olcsó és fájdalommentes experimentális kalandot kínálva az erre kiéhezetteknek."

Koltai Ágnes, a *Tükör* kritikusa máshogy látta: „…a hivatalos filmgyártás »előszobájában«, csekély pénzből, üdítően friss, formagazdag mű született. Az *Ex-kódex* nemcsak jellegzetes avantgarde film, formai kísérletekkel, új narrációval, hanem szellemes, olykor azonban túlhajtott játék, egy új mítosz megteremtésére. Fejezetek a Kis Magyar Fénytanból – olvashatjuk a film alcímét, s az első és utolsó fejezet bölcsességeivel (»a Zen tanítása értelmében a váratlan ütés megvilágítja a tanítvány elméjét. Állítólag a könnygáznak is van ilyen hatása«, vagy: »a fény is lassabban terjed a halálnál«) meg is ismertet az *Ex-kódex*. A fény az az őselem, amelyből egy új világ születhet, s a film lényegében visszafelé írt történelem, utazás egyre hátrább a múltba, a fény kutatóinak s csodás képességeinek felfedezésére. Az *Ex-kódex* szürreális-groteszk világában ott van a jelen, legendákra éhes korunk, még ha a hallucinációk vörös ködéből nem könnyű is kihámozni. Az *Ex-kódex*szel nemcsak a rendező, Müller Péter Iván, hanem egy ígéretes operatőr, Dávid Zoltán is bemutatkozik." (Koltai, 1985)

A *Filmkultúra* folyóiratban Erdélyi Z. Ágnes ezt írta: „Az értelembe vetett hit megrendüléséről tudósít Müller Péter *Ex-kódex*e is. Ez a film állandóan az irónia és a tudományos komolyság határán jár. Olykor az iróniában jelenik meg a komolyság, s a tudomány válik nevetségessé. Olykor a tudás felhasználhatósága is megkérdőjeleződik. […] Az *Ex-kódex* hősei mindvégig a megvilágosodást keresik. Kísérletük kudarcba fullad. A fény törvényeit vizsgáló becses kódex nem fejti meg az értelem törvényeit. A megvilágosodásra kiszemelt férfiú, Péter, a halász visszatér a családjához.

[…] A távoli népek meséit idéző hősök azonban itt élnek közöttünk, történetük úgyszólván napjaink valóságában – azaz valóságossá stilizált világában – játszódik. A hassasinok jellegzetes egyetemi előadóteremben hallgatják végig tudományosan megalapozott történetüket, a halász taxival utazik visszsza övéihez a folyópartra. A valóságos és stilizált elemek állandó keveredése különös atmoszférájú jeleneteket teremt, s Müller láthatóan első sorban az atmoszférateremtésre törekszik. Ezekben a jelenetekben létrejön az a feszültség is, amely a film egészéből valahogy hiányzik. […] Az *Ex-kódex* hűvös személytelensége, fanyar távolságtartása mindattól, amit elénk tár, megnehezíti a gondolatokkal való azonosulást." (Erdélyi, 1984, 33–56.)

Tábor Ádám (korábban már részben idézett elemzéséből végül egy hosszabb részlet): „Első ránézésre tehát egy okkult elemekkel operáló sciencefictionbe oltott krimit látunk, és a rendező javára szól, hogy – a művészfilmek túlnyomó többségével ellentétben – a film körülbelül kétharmad részében fenn is tudja tartani azt a legelemibb feszültséget, amiért valójában mindig

moziba megyünk: a »ki győz? elkapják-e? ki hal meg? mi lesz a vége?« kíváncsiságot. Természetesen csakis annak a szűkebb közönségrétegnek lesz tényleg izgalmas horror az *Ex-kódex,* amelyik érzékeny a sztoriba belerejtett és – amolyan godardi-posztmodern módon – a cselekmény kulcspontjait szintetikusan, „kívülről” összekötő szürreális-ironikus »burleszk«-rétegre, illetve filozofikus-metafizikus téridő-utazásokra (»fény-misztikai« szövegbetétekre, megfilmesített zen-példázatra, a történet áttételes jelentéseire). […] Az éjszakai-kriminális, lunáris-érzékeny és szoláris-misztikus szintek sokrétű, szerves, bár nem mindig eléggé kidolgozott kapcsolatban vannak egymással. A három sík egybefogását szolgálja az egész történetet intonáló és »gondolataikkal behálózó«, a kulcsjeleneteket (Péter és a Rubik testvérek első találkozását, illetve a terhes nő meggyilkolását) verbálisan is kommentáló, két bölcs csecsemő felléptetése is. A napfényes ártatlanságot sugalló ennivaló képük és gyilkosságról szóló, megfontolt szavaik közötti szürreális hasadásban az a nyugtalanító lehetőség tárul fel – és marad is nyitva mindvégig –, hogy az egész históriát valahol ők »irányítják gondolataikkal és más eszközökkel is«… De említhetjük a film legszuggesztívebb jelenetsorát, amikor a hassassín sofőr autóbusszal elüti (éjszakai szint) az *Álompor* című számot fejhallgatóján kábultan hallgató, csukott szemmel andalgó, terhes biokémikus lányt (lunáris szint), miközben a „buddha-csecsemők” elégedetten konstatálják, hogy sikerült megmenteni a magzatot attól, hogy meg kelljen születnie. Ezt a végletes, spekulatív létpesszimizmust azután csattanósan kontrázza meg a film nem sokkal ezután következő záró képsora: a látó halász és felesége kislányának tenyerén megvillan a »kiválasztottság napjele«: »az egyetlen korong a világon, aminek csak egy oldala van« (szoláris szint).

Ha Buñuel anarcho-szürrealista rendező volt, késői magyar tanítványai filmjére az »archista anarcho-szürrealista« megjelölés illik a legjobban. Van a filmnek egy anarchista, egy szürrealista és egy »archista«-tradicionalista-misztikus rétege – egészében pedig az »archista anarchizmus« paradox szemléletmódja hatja át. Ez a totálisan paradox látásmód törvényszerűen vezette el Müllert odáig, hogy végső elemzésben tulajdonképpen a filmről, mint olyanról készítsen filmet. Számos, erre vonatkozó nyílt és rejtett utalást találhatunk az *Ex-kódex*ben: önreflexiós elemet (felirat: »A film minden eseménye megtörtént, különben nem tudtuk volna filmre venni!«); filmelméleti problémák szellemes exponálását (a rendkívül gyors felfogóképességű mutáns a filmvetítést kínzóan lassú leporellólapozgatásnak érzi; a vásznon néhány lovakról készült állóképet látunk, figyelmeztető felirattal: FILMVETÍTÉS!!!) stb. De metafilm az *Ex-kódex* egy jóval mélyebb szinten is: hiszen a fény, amelyről annyi szó esik benne, amelynek törvényeit rejti a titkos kódex, éppen a filmezés »alapanyaga«, archéja; a film(ezés) nem más, mint (mozgó)fényképezés:

azaz képalkotás a fénynek a fényérzékeny sötét anyagon való megkötésével – a mozivásznon pergő megannyi film pedig »sötétben villanó káprázat«; a megismerés és megjelenítés valódi igényével készült film pedig – mint az *Ex-kódex* is – »sötétben káprázó jelenés«." (Tábor, 1985)

Ha az *Ex-kódex* hagyományos, filmgyári film lenne, a főszereplők után külön oldalon olvashatnánk valami ilyesmit:

…és Péter, a halász szerepében – Dixi (Gémes János)

Sok évvel később Müller Péter, már Sziámiként, így írt *A szókimondó Dixi* című napidalában[1]:

„…a mondat volt az élete
mit egyfolytában épített
csak oltott minket szűntelen
hogy oszlassa bennünk a tévhitet
lehetett volna nagy színész
s írónak ő lett volna Joyce
de soha nem írt le egy betűt se
s színésznek nem hívta őt a sors
Belmondo helyett elmondó lett
te annyit szóltál csak: szia!
s belőle máris dőlni kezdett
az ingyenes, kéretlen prófécia…"

Ennek az ingyenes, kéretlen próféciának bőséges kibontakozási lehetőséget adott az *Ex-kódex*. A történet szerint Péter, a halász elveszti emlékezetét, és a kísérletező testvérpár tölti fel Péter tudatát úgymond az emberiség kincseivel. Innentől kezdve a szerep megérkezik Dixihez, aki szabadon improvizál a tág keretek között. Korát megelőző reppelés ez, zene nélkül, de a szabadvers elő-előbukkanó kemény ritmusával. Helyben születik, és megismételhetetlen. Komolyan vehetetlen, de költőiségében mégis megfontolandó. Így örökítette meg Müller Péter a minden skatulyából kilógó, a nemcsak a lábszagú szocializmusban, de a polgári világban is abszurd Dixit, a jelenséget.

[1] Müller Péter Sziámi: *A szókimondó Dixi*. https://m.zeneszoveg.hu/m_dalszoveg/118401/sziami/a-szokimondo-dixi-zeneszoveg.html (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

Az *Ex-kódex* egyben a Kontroll-csoport és a Sziámi tagjainak jutalomjátéka is, számos szerepben őket látjuk. Víg Mihály zenéje és a Kontroll–Sziámi dalok alkotják a film hangzó alapszövetét.

Ó kastélyok, ó nyarak
Mely lélekben nincs salak
Ó kastélyok, ó nyarak
A sors varázsát ismerem
Azon ki nem fog senki sem
Üdv néki mindig, amikor
a gall kakas kukorékol
Több vágyam nem lesz sohasem
Átvállalta az életem
Test-lelkem fogja e varázs
Széthullott minden akarás
Milyen értelmet hord szavam?
Szavára meg, s elsuhan!
Ó kastélyok, ó nyarak![2]

Az *Ex-kódex* cselekménye gyorsvonati sebességgel halad, sőt szökell, viszont időnként fékez és elnyugszik – ilyenkor a Víg Mihály- és a Kontroll-zenék adnak lehetőséget az eltűnődésre.

Müller Péter Iván útja a filmhez…

Müller Péter azért kezdte el használni második nevét, az Iványt is, mert édes-nevelőapja, Müller Péter író és dramaturg. Péter Iván már gyerekkorában költői körökben fordult elő, és értékelhető verseket írt. Kalandos útja a filmhez a rádiós szerkesztő-riporteri, majd cirkusz- és varietérendezői képesítéseken át, az ELTE magyar–francia szakos tanári diplomáját érintve vezetett a Színház- és Filmművészeti Főiskola film- és televíziórendezői diplomájához, harminc éves korában. Évfolyamtársai közül említsük meg Deák Krisztinát, Kerényi Mihályt, Moldova Ágnest és Tarr Bélát. Főiskolai filmjei és tévéműsorai között találunk rockzenei, burleszk-groteszk filmeket, de – talán meglepő módon – szociografikus riportokat is: *Kik azok a cigányok?*, *Ki oldja meg a cigánykérdést?* Ezek a videók a kor rossz gyakorlata szerint elvesztek.

[2] Arthur Rimbaud versét Kardos László fordította, zene: Víg Mihály.

Megmaradt viszont színes vizsgafilmje, a *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* (1982), amely stílusában megelőlegezi az *Ex-kódex*et, azonban még annak történelmi és misztikus dimenziója nélkül. Viszont ez a film is szerelmi vallomás akkori feleségéhez, Bárdos Deák Ágneshez és az URH, a Kontroll zenei világához.

A *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* története a nagy szovjet-orosz neuropszichológus, Alexander Romanovics Lurija egy esetéhez (1975) kapcsolódik. Páciense, aki „S." néven híresült el, (röviden összefoglalva) mindenre emlékezett, és semmit nem tudott elfelejteni, kitörölni az emlékezetéből. „S." végül mnemonistaként működött, azaz mutatványként produkálta képességeit – csakúgy, mint „Monsieur Étienne" (Székely B. Miklós), Müller Péter Iván vizsgafilmjének főszereplője. M. Étienne bal arca egyetlen hatalmas forradás: évekkel ezelőtt barátnője (Lina – Bárdos Deák Ágnes) kénsavval leöntötte. Állítása szerint azért, hogy megvakítsa, és így a férfi attól kezdve csak az ő arcára tud majd emlékezni. Bár M. Étienne megbocsát (nem vakult meg, csak a sebhely maradt), kapcsolatuk megszakadt, és a történet idején Lina egy amatőr rockzenekar énekese. (Eltalálták: a zenekarban a Kontroll Csoport és az URH zenészei játszanak.) Étienne szeretné visszaszerezni Linát, és erre alkalom kínálkozik: az orfeumban, ahol dolgozik, az énekesnő elveszíti hangját, és Étienne rábeszéli az igazgatót, hogy léptesse fel Linát és zenekarát.

Étienne és Lina megkísérlik helyreállítani kapcsolatukat. Szeretkeznek, de Lina hideg marad: látni véli, ahogy a férfi agyában ezer és ezer nő képe villan fel, ő pedig nincs is ott. Az esti fellépés mégis jól indul: Étienne professzionista tökéllyel produkálja magát, az orfeum közönsége lenyűgözve figyeli, és hatalmas tapssal honorálja, ahogy dátumok és telefonszámok tucatjait idézi fel – fejből. Lina és zenekara következnek. Lina „végzet asszonyának", vampnak maszkírozza magát. *„Halálos ez a szerelem, úgy kell ez, nagyon kell ez énnekem…*" – énekli a Kontroll Csoport dalát.[3] Az orfeum közönsége azonban már ennyitől is elkezd elszivárogni. Lina második dala ezután maga a provokáció. Az 1956 után elhíresült honvágydalt énekli *(Oly távol, messze van hazám),* azonban lehetetlenül felgyorsítva, keserű gúnnyal, paródiaként. Le is tépi magáról a vampmaszkot. Az est botrányba fullad. Utána Lina békésen, de határozottan búcsúzik Étienne-től: „Én nem vagyok énekesnő. Kísérleti állat vagyok."

A *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* tökéletesen szemlélteti a pártállami filmfőiskolai vizsgafilm kettősségét: egyfelől bemutatja, hogy a készítő elsajátította a mesterséget, tud több szálon (ezeket itt nem mutattuk mind be) cselekményt

[3] *Halálos szerelem,* szöveg: Bárdos Deák Ágnes, zene: Hajnóczy Csaba.

bonyolítani, jellemet ábrázolni, dialógust szerkeszteni, filmképet alkotni és montázst szerkeszteni, vágni. Másfelől viszont olyan költői tartalmakat közvetít, amelyek folyamatosan megkérdőjelezik mindezeket a normákat, a szocialista realizmusról nem is beszélve. A neves és jóindulatú tanári kar szerencsére elfogadta a filmet.

Müller Péter Iván már főiskolásként sokat dolgozik a Magyar Televízióban, de – azon belül – különösen az Iskolatelevízióban. Itt készült a *Hogyan működik?* ismeretterjesztő sorozata Rubik Ernővel, majd a *Tudományos? Fantasztikus* című sorozat. Ezekben a szokatlan stílusú műsorokban dolgozik együtt Kistamás Lászlóval, aki az *Ex-kódex* másik „Rubik-gyereke” lesz, és az *Ex-kódex* motívumai között visszaköszönnek e műsorok emlékei.

Még az *Ex-kódex* és a *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* előtt készült, de csak jóval később került képernyőre Müller Péter Iván dokumentarista játékfilmvállalkozása, a *Megváltási kísérletek*. (Rendezőjében máig sajgó emlék.) A Magyar Televízió és a Mafilm koprodukciójában 1981–82-ben készült, a borsodi cigányok között játszódó dokumentarista játékfilm címe *Van-e élet a Földön?* – lett volna. Szakértők: Choli Lakatos József, Lakatos Menyhért, Csalog Zsolt. Dramaturg: dr. Demszky Gábor. Operatőrök: Mihók Barna és Pénzes István. Írta és rendezte: Müller Péter Iván.

A 16 mm-es, fekete-fehér filmre forgatott történet fő szála egy borsodi cigánytelep jószándékú felszámolását mutatja be: a putrik és lakógödrök helyett egy vállalkozóval ún. „Cs” (csökkentett komfortfokozatú) házakat építtetnek. A vállalkozó azonban csak egy házat épít fel, a többit halogatja, a pénzt pedig elsikkasztja, majd börtönbe kerül. A BBS dokumentarista játékfilmes módszerei szerint a filmben nincs színész, a borsodi romákat borsodi romák alakítják-élik, sőt az életbeli csaló vállalkozó a filmben önmagát alakítja (!). Amikor a filmet végül is levetítették a Magyar Televízióban, az egyik kritika írója – a szöveg alapján nyilvánvalóan – dokumentumfilmként nézte a fikciót.

Müller sikeresen veszi az ilyen filmek egyik nagy akadályát: filmjében a civil szereplők nemcsak a fő történet közéleti ütközetében sikeresek, hanem a magánéleti jelenetekben is.

A „balázsbélás” vagy a BBS-hez kötődő dokumentarista játékfilmek sorát a Dárday–Szalai alkotópáros 1975-ös *Jutalomutazás*a nyitotta meg, és 1981-ben túl vagyunk már Tarr Béla *Családi tűzfészek*jén (amelyben Müller Péter dolgozott is), elkészült már a *Cséplő Gyuri* (Schiffer Pál), a *Fagyöngyök* (Ember Judit) és a *Békeidő* (Vitézy László) is. A *Megváltási kísérletek* tehát viszonylag késői tagja a sorozatnak. Felvetődik a kérdés, hogy Müller Péter filmje történetében, stílusában mit ad hozzá az irányzat addigi eredményeihez? A fentebb röviden ismertetett alaptörténetben van egy mozzanat, ami kilóg a sorból, és talán nem tévedünk, ha ezt az elmaradó bemutatás (egyik?) okának

véljük. A vállalkozó által megkárosított egyik roma a maga módján bosszút áll: az általa vezetett szippantó kocsi illatos tartalmát széles sugárban ráfúvatja a vállalkozó saját (persze nem „Cs" kategóriás) családi házára. Nem emlékszem, hogy a pártállami Magyar Televízióban valaha is bemutattak volna egy olyan gesztust, amikor az alul lévők bosszút állnak a rendszerbeli megkárosítójukon.

De vannak a *Megváltási kísérletek*ben más, a dokumentarista játékfilm konvencióit felrúgó vagy legalábbis átértelmező mozzanatok is:

Először is a film elején közeledni látunk egy derékig érő szakállú öregembert, kezében Jézus-képes szatyorral. Felirat közli a nézővel: „Az Úr elküldé Feri bácsit…" Feri bácsi közeledőben dalt dúdol: *„…juhocskámat visszahozom én…"* Mint küldetéses ember, prédikál a cigánytelepen, elmeséli megtérése történetét. Bűnös életet élt (részletezi), és már a kezében volt a borotva, hogy öngyilkos legyen, át akarta vágni a torkát, de az ég nem engedte, hogy megtegye. Megtért, és azóta nem vágja le szakállát. A cigányok nem térnek meg. Azonban a film végén Feri bácsi lesz az, aki az abortusz utáni életválságban a lányt kézen fogja, és elvezeti a hajléktalanszállóba – talán egy öngyilkosságot előzve meg ezzel.

Továbbá bemutat a film egy „rendes" cigányembert. Van munkahelye, házasságban él, „Cs"-lakása készül. Azonban feleségével nem lehet gyerekük, ezért örökbefogadási engedélyért folyamodnak. Megjelenik náluk a gyámhatóság tisztviselője, aki kérdőívéből felteszi nekik az előírt kérdéseket. Hamar kiderül, hogy hiába „rendes" a cigány család, sem ők, sem a rendszertől kapott „Cs"-lakás nem felel meg az örökbefogadás hivatalos követelményeinek, így nem fogadhatnak örökbe.

Emellett a filmben szerepel még egy fiatal riporter, aki hatalmas világboldogító célokkal érkezik a helyszínre. „Felfedez" egy szépen éneklő roma lányt, „felvinné Pestre", de közben berúg, szándékai és magnószalagjai szétzilálódnak. Részegen egy hatalmas tortát vesz a telepi gyerekeknek. Ez a torta az összes megváltási kísérlet jelképévé válik: a gyerekek megkóstolják, majd a szeleteket a fiatalember arcába, fejére kenik.

Végezetül a történet a hajléktalanszállón fejeződik be, ahova Feri bácsi és az abortuszon átesett lány megérkeznek. Az egyik lakó, egy fiatalember éppen versét (erőteljes költői képek, felzaklató tartalom) mondja el társának, aki közben egy *kitömött* macskát simogat.

Szürreális epizódok ezek, az egyébként dokumentumszerűen realista játékfilmben. Ha nézőként feltesszük magunknak a kérdést, hogy hogyan készíthet ugyanaz a fiatalember, Müller Péter Iván rövid egymásutánban olyan különböző filmeket, mint a *Megváltási kísérletek,* a *Mi jut eszedbe az énekesnőről?* és az *Ex-kódex,* talán ezekben az epizódokban rejlik a válasz.

A *Megváltási kísérletek* ugyanúgy fellazítja a „balázsbélás” dokumentarista játékfilm – addigra már megszilárdult – konvencióit, mint az *Ex-kódex* a korabeli „Mafilmes” játékfilmekéit.

Nem csoda, hogy volt, aki dokumentumfilmnek nézte a *Megváltási kísérletek*et. Egyrészt, a film tartalma sok megtörtént (bár átformált) esetből állt össze. Másrészt, az alkotók el is játszanak ezzel: a film elején a stáb leül egy monitor elé, és betesznek egy kazettát (ez lesz a film), és amikor a végén lejár a kazetta, kiveszik a videókészülékből.

Ez a film a pártállami Magyar Televízióban durva ellenállásba ütközött, megcsonkították, eredetileg háromórás hosszát felénél rövidebbre csökkentették, a kivágásokkal a történet is szaggatottá vált. A címe már korábban megváltozott: *Megváltási kísérletek* lett belőle. Évekig nem mutatták be, 1988-ban (!) lehetett rendezvényeken vetíteni. Televíziós bemutatását egy 1989-es adatunk (*Könyvvilág,* 1989) szerint tervezték, de aztán nem mutatták be. A televíziós bemutatóra végül a rendszerváltozás után, 1990. szeptember 6-án csütörtökön került sor a TV 1 csatornán 21 óra 55-től. Nyolc évvel az elkészülés után.

…és Müller Péter Sziámi útja a filmtől

Amikor 1983 végén elkészült az *Ex-kódex,* a BBS-filmeknek kemény akadályokon át lehetett eljutni a közönséghez, mozikba vagy „a” Televízióba. A rendszer kultúrpolitikája a többlépcsős folyamatba úgy avatkozott be, hogy az nem volt betiltásnak nevezhető, de hatása mégis fékező volt. Készülhet-e fényhangos kópia egy filmből? Látszólag pénzügyi döntés. De ez még csak a 16 mm-es kópia, művelődési házakban, falusi mozikban vetíthető. Készülhet-e 35 mm-esre felnagyított kópia, a városi mozik számára? Újabb költség, újabb akadály. Az *Ex-kódex* a Hunnia és a Társulás stúdiók segítségével volt befejezhető. Fényhangos kópia talán azért készülhetett, mert a filmet meghívták Salzburgba, ahol egy Sz. András nevű magyar vendégoktató magyar filmhetet szervezett. De a felnagyításra már nem került sor. A BBS erőfeszítéseinek hála, a budapesti Híradó moziban – amelyet akkor már átneveztek Horizontnak – be lehetett mutatni 16-os filmeket is, így ott az *Ex kódex*et is játszották. De más mozikban nem. Televízóban (ezt is) a rendszerváltás után mutatták be.

Talán meglepő, hogy az 1970-es évek végéig Müller Péter Ivánnak nem volt érdemi köze a hazai rockzenéhez. Ekkor kezdett dalszövegeket írni, majd énekelni is az URH-ban, majd a Kontroll Csoportban, amelyből azután a Sziámi-Sziámi zenekar lett, a többi már rockzene-történelem. Közben (most már) Müller Péter Sziámi egy ösztöndíj, majd egy végül is sikertelen filmprojekt kapcsán éveket töltött Hollandiában.

Miért hagyott fel a filmezéssel? Nem csak a keserűség és a kudarcok miatt. Nem csak a beindult dalszövegíró és rockzenész pálya sikerei miatt. Valószínűleg életfilozófiája és életstratégiája is változott, de ezt nem feladatom itt elemezni.

A rendszerváltozás előtt egy kis zalai faluban, környékbeli zenészekkel szövetkezve hozott létre sikeres zenekart. A rendszerváltozás után egyike lett a Sziget fesztivál három megalapítójának. Nemzetközi operafesztivált hozott létre Miskolcon. Se szeri, se száma kulturális kezdeményezéseinek, zenei munkáinak. Munkássága elismeréseképp 2025-ben Kossuth-díjat kapott.

Mégis, engedtessék meg nekem, hogy én sajnáljam az el nem készült Müller Péter Sziámi-filmeket.

Irodalomjegyzék

Báron György (1985). Kor-körképek – Jegyzetek a Balázs Béla Stúdió új filmjeiről. *Filmvilág,* 1985/5, 3–8.

Erdélyi Z. Ágnes (1984). Játéktér csaták után. A Balázs Béla Stúdió filmjeiről. *Filmkultúra,* 1984/4, 33–56.

Koltai Ágnes (1985). Ex-kódex. *Tükör,* 1985. január 27.

Könyvvilág, 1989. október 1.

Lurija, Alekszandr R. (1975). *Válogatott tanulmányok.* Gondolat.

Tábor Ádám (1985). Egy fény-érzékeny film. *Filmvilág,* 1985/5. *FilmVilág keresés* (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

Varga Balázs (1999). Látomás és indulat. *Beszélő,* 1999/4, 99–101.

Szepessy Péter Donát

Táncházmozgalom – Táncház és mozgalom

A magyar táncházmozgalom, ha nem is egyedülálló, de mindenesetre nagyon ritka jelenség a magyar társadalom történetében. Az a dinamika, ahogyan fejlődött, terebélyesedett, és az a tömeg, amelyet évtizedeken keresztül megmozgatott, párját ritkítja. Azok a lelkes fiatalok, akik 1972-ben elkezdték szervezni az első táncos összejövetelt, nem gondolták, nem is gondolhatták, hogy mozgalmat alapítanak. Mert nem is ezt tették, ők egy „bulit" szerveztek, amelynek voltak ugyan sajátosságai, de mozgalmi céljai egyáltalában nem. Ők táncházat tartottak, néptáncosoknak, zártkörű rendezvény keretében. Tegyük hozzá, ez a táncház még nem az a táncház, amelyet néhány évvel később láthatunk. A legfontosabb különbség az, hogy ez zártkörű, és a meghívottak rendelkeznek legalább egy olyan specialitással, amellyel a társadalom többsége nem, nevezetesen, hogy ismerik – legalább egy bizonyos szinten – a néptáncokat, és – legalább is saját értékítéletük szerint – tudnak is táncolni. A később kibontakozó táncházmozgalomnak is köszönhető, hogy a tánctudásra vonatkozó túlzott magabiztosság egy idő után megkopott, és a tánccal hivatásszerűen foglalkozók is belátták, van még mit tanulni a táncokról is és a tradicionális kultúráról is. Mindez azonban az első alkalommal még nem foglalkoztatta a vendégeket.

Az 1972. május 6-án megtartott első táncház[1] szervezői úgy döntöttek, hogy az erdélyi Szék tánchagyományából merítenek, a széki táncrendre alapozták a rendezvényt. Erre jó okuk volt, mert a széki táncokat alaposan kutatták már (Lajtha, 1954; Martin, 1995), és rendelkezésre állt Székről egy alapos antropológiai, néprajzi elemzés is (Novák, 1965) Novák Ferenc révén, aki nem mellesleg ekkor az egyik szervező együttes, a Bihari vezetője volt. Ezt az első alkalmat újabbak követték, és ebben az időszakban merült fel az a dilemma, amelynek megoldása végül is a táncházmozgalom számára nyitotta meg az utat. Maradjanak zártkörűek a rendezvények, a táncházak, vagy nyissák ki

[1] Az első táncházat a Liszt Ferenc téri könyvklubban tartották. Ötletgazdák: Foltin Jolán és Lelkes Lajos. Résztvevők: Bihari, Bartók, Építők, Vadrózsák és a Vasas táncegyüttes tagjai.

a kapukat, és engedjék be azokat is, akik nem tartoznak egyik együtteshez sem, a szó legszorosabb értelmében amatőrök? (Halmos, 2006, 15.)[2] Ennek a kérdésnek akkor komoly politikai vetületei is voltak, a kérdésre adott válaszok mögött ez is meghúzódott, de ezzel ebben a tanulmányban nem foglalkozunk. Azoknak, akik a nyitás mellett érveltek, ez újabb problémákat vetett fel, kik és milyen keretek között fogják tanítani azoknak a táncokat, akik nem rendelkeznek erre vonatkozóan semmiféle előképzettséggel? Ezt a feladatot a Timár Sándor vezette Bartók táncegyüttes tagjai vállalták magukra. Ez az „amatőrök" felé történő nyitás volt az egyik legfontosabb feltétele annak, hogy mozgalommá alakulhasson a kezdeményezés. Azt, hogy ennek ekkora sikere lesz, akkor még nem lehetett tudni. Az említetteken kívül azonban egyéb előfeltételekre is szüksége volt a mozgalomnak, sőt tulajdonképpen az első táncház létrejöttének is. Az egyik feltételcsoportot nevezhetjük intellektuális előfeltételeknek is. A magas színvonalú magyar népdal- és népzenekutatás, a tánckutatás tudományos műhelyekben folyt évtizedek óta, hatalmas anyagot felhalmozva, és tudományos igényű rendszerezésnek is alávetve. Ez az anyag tehát létezett, de nemhogy a széles társadalmi rétegekhez, de sok esetben még a néptáncegyüttesekhez sem jutott el. Azok közül a tudományos kutatók közül, akik ezekkel foglalkoztak, számosan a táncházmozgalom támogatói lettek, és ismereteiket, tapasztalataikat a mozgalom rendelkezésére bocsátották.[3] Mindez felbecsülhetetlen és egyben nélkülözhetetlen segítség volt. A kibontakozó mozgalom nemcsak a szűkebb értelemben vett tudománytól kapott segítséget és támogatást, hanem az értelmiség egyéb rétegeitől is. Az akkori kulturális elit nem egy tagja állt ki egyértelműen a mozgalom mellett, és nemcsak szimbolikus, hanem a szó szoros értelmében vett intellektuális támogatást is adott.[4] Magának a mozgalmi jellegnek is voltak előképei, gondolunk itt elsősorban a Gyöngyösbokréta mozgalomra. A Gyöngyösbokréta mozgalom elsősorban hagyományőrző csoportokra támaszkodott, a táncházmozgalom viszont azok számára is nyitva állt, akik nem kötődtek sem néptáncegyütteshez, sem hagyományőrző csoporthoz. A két mozgalom között természetesen egyéb különbségek is megemlíthetőek, amelyek közül nem is az a legfontosabb, hogy közben eltelt közel fél évszázad. Amit viszont meg kell említeni, az nem különbség, hanem egy különösen fontos probléma, amely mindkét mozgalom esetében felmerült. Kik és hogyan szolgáltatják a tánczenét? Az, hogy az 1970-es évek elején, Budapesten nincs olyan zenész,

[2] Akik a nyitás mellett érveltek: Martin György, Tímár Sándor, a Bartók együttes és a Sebő együttes.
[3] Többek között: Andrásfalvy Bertalan, Kallós Zoltán, Martin, György, Pesovár Ferenc, Pesovár Ernő, Vargyas Lajos és még sokan mások.
[4] Többek között: Csoóri Sándor, Czine Mihály, Nagy László, Korniss Péter, Kósa László, Szécsi Margit, Vitányi Iván és még sokan mások.

aki „eredeti" formájában tudná szolgáltatni a tánchoz illő zenét, talán érthető. Az, hogy mindez már a Gyöngyösbokréta idejében is problémát jelentett, meglepő lehet, pedig így volt. 1943-ban Kodály végigkísérte a központi bemutató előkészületeit. Már ő is szóvá tette, hogy a budapesti, de még a vidéki cigányzenekarok sem tudják a megfelelő kíséretet biztosítani. (Kodály, 1989, 96.) Az első táncházakban erre Halmos Béla és Sebő Ferenc jelenti a megoldást. Maga a mozgalom kényszeríti ki, hogy rövid időn belül jelenjenek meg azok a zenészek és együttesek, akik a mozgalom korai időszakában a kíséret problémájára megoldást jelentenek (Virágvölgyi Márta, Koltay Gergely, Muzsikás, Téka).

A mozgalom kialakulásához három nagyon fontos feltétel rendelkezésre állt: volt magas színvonalú tudományos háttér, voltak együttesek, illetve táncosok, akikkel meg lehetett oldani az oktatást és voltak zenészek, akik szolgáltatni tudták a zenét, méghozzá abban a stílusban, ahogyan azt a tánc megkövetelte. A mozgalomhoz azonban kellenek lelkes követők is – nevezzük őket mozgalmároknak –, akik miatt a táncházat ki kellett nyitni, akik kikövetelték, hogy mindebből a jóból nekik is jusson. Az ő várakozásaik, igényeik, vágyaik vajon mik lehettek? Miért vonzódtak ennyire ellenállhatatlanul ahhoz, amit táncháznak hívunk?

A táncházmozgalom kezdeteitől mind a mai napig különös és ellentmondásos kapcsolat áll fenn a néptáncmozgalom és a táncházmozgalom között. Ez a kettő tudniillik nem ugyanaz. Számos ponton kapcsolódnak egymáshoz, sok tekintetben összefonódik a két mozgalom, de vannak jelentős különbségek is, mely különbségek fogalmi értelemben is demarkációs vonalat húznak a két mozgalom közé. Egyrészt megállapíthatjuk, hogy a táncházak közönségének egy igen jelentős része azok közül került ki, akik maguk egyébként egy együttesben is táncoltak, ha lehet így mondani, színpadi táncosok voltak. A mozgalom hajnalán, a hetvenes évek közepén a hivatásos táncosok még távol tartották magukat a mozgalomtól, de az amatőr néptáncegyüttesek sok tagja a kezdetektől lelkes táncházas is lett. Nem állnak rendelkezésünkre pontos adatok – mert ilyen típusú felmérés sosem készült – arra vonatkozólag, hogy a táncházak közönségének hány százaléka volt együttestag is egyben. Személyes benyomások és tapasztalatok alapján mégis bátran állíthatjuk, hogy a táncházmozgalomnak mindig is jelentős részét adták azok a követők, akik „színpadi táncosok" is voltak, vagyis valamely együttesben aktív tagok maradtak, amellett, hogy rendszeres táncház látogatókká váltak. Ez a típusú személyi összefonódás hatott a néptáncegyüttesekre, az előadásmódra és a koreográfiákra is. A hetvenes évek végétől ez a hatás látványosan átalakította, elsősorban az amatőr néptáncegyüttesek működését. Tegyük még ehhez hozzá, hogy a táncházmozgalom dinamikus erősödése növelte a néptáncegyüttesek előadásai iránti érdeklődést is, és a közönség soraiban egyre több lett

az „értő” néző, akik számára a színpadi kép, maga az előadás már nem pusztán látványosság, hanem eszmei értékeket is hordozó műalkotás lett, vagy lehetett, amennyiben jól sikerült a koreográfia. A táncházmozgalomnak nagy számban voltak olyan követői is, akik intézményesen nem kötődtek a néptáncmozgalomhoz. Az ő jelenlétük és érdeklődésük alakította a mozgalmat azzá, ami lett.

Mitől mozgalom a mozgalom? A társadalmi mozgalmakat, különösen a XX. századi mozgalmakat gyakran jellemzik úgy, hogy a benne résztvevő egyének kollektíve cselekszenek valakik vagy valami ellen. Tehát – e nézőpont szerint – a mozgalom definíciójához mindenképpen hozzátartozok a kritikai, sőt az oppozíciós társadalmi státusz. Ebből az is következik, hogy meg kéne fogalmazni pontosan, hogy mi ellen lép fel a mozgalom. A résztvevők az esetek többségében kollektíven vesznek részt a cselekvésekben. Ez a kollektív cselekvés feltételezi a nagyfokú együttműködést és az előzetes koordinációt, amely pedig a tagok közötti szoros és hatékony kommunikációs hálózatot. Ez lehet informális is, de mindenképpen hatékonyabban kell működnie, mint a környező társadalom mindennapi információs struktúráinak. Mindezek lehetővé teszik egy közös identitástudat kialakulását és folyamatos jelenlétét. A mozgalom kohézióját erősíti, ha van ideológiája is. Amennyiben az oppozíciós nézőpont mellett van alternatíva is, az már nevezhető ideológiának.

A táncházmozgalom a fentebbi szempontok nem mindegyikének felel meg. Tegyük hozzá, nem is tekintette és nem is tekinti ma sem mindenki mozgalomnak a „táncházakat”! A táncházakkal kapcsolatos első reakciók a folklorizmus újabb megnyilvánulásának vélték a táncházak működését. Ez érthető és több szempontból indokolható reakció volt, csak nem igaz. A széki táncrend budapesti „honosítása” aligha felel meg annak, ami a folklórizmus definíciójához tartozik. Ebből a szempontból a székiek erénye, hogy tudniillik szinte teljes épségben megőrizték a tradicionális tánckultúrájukat, a kritikusok szerint hátránnyá válhatott akkor, amikor ezt a kultúrát egyesek a modern nagyváros kereteibe próbálták illeszteni. De a folklorizmust vádként megfogalmazó kritikusok ebben az esetben tévedtek, ugyanis sem a romantikus, hagyományos folklorizmus, sem a neofolklorizmus nem érhető tetten. Itt ugyanis senki semmit nem akart feldolgozni, továbbfejleszteni, emancipálni, avantgárd esztétikai keretek közé helyezni, itt egy az egyben a tradicionális kultúra egy részét, egy adott közösség tánckultúráját helyezték nagyvárosi térbe. Tegyük hozzá, hogy akik ezt megtették, azok számára is kétséges volt, hogy ez működni fog-e – de működött. Azt, hogy a táncokat tértől és időtől függetlenül meg lehet tanulni, valószínűsíthető volt, ugyanakkor nem volt biztos, hogy mindezt elég sokan szeretnék megtanulni. A táncházak szervezőit ez ügyben kellemes meglepetés érte. Táncolni szerető és tudó közönség

nélkül természetesen nincs táncház, de az a kétség, hogy nem lesznek elegen az érdeklődők, hamar eloszlott. A budapesti táncházakba a táncokon kívül azonban érkezett más is, egy sajátos, a modern szokásokhoz képest eltérő viselkedéskultúra is. Nemcsak a táncok voltak régiesek – tradicionálisak – hanem az azt megőrző közösség viszonya is a tánchoz és a táncos összejövetelekhez. A táncok elsajátítása, megtanulása, sőt a sajátos szórakozási forma sem hozott volna létre önmagában mozgalmat. A mozgalomhoz az kellett, hogy a táncokon kívül a tradicionális kultúra más dimenzióival is megismerkedjenek a „mozgalmárok". Ez rövid időn belül meg is történik, a „táncházas" érdeklődése a táncokon kívül más jelenségekre is kiterjedt. Egyre szélesebb lett a horizont, egyre több mindent szerettek volna megismerni az általuk kedvelt táncokat megőrző közösségekről. A folklór egésze bekerül a látókörbe – ruhák, használati tárgyak stb. –, de olyan elemek is, mint a gasztronómia, a gazdálkodási szokások, a közösség egészét érintő magatartási normarendszerek, a hithez, egyházakhoz való viszony stb. Azonban mielőtt ennek a folyamatnak eseménytörténetére rátérnénk, fontos néhány fogalmi tisztázást elvégezni.

Néptánc – könnyen és magától értetődő módon használjuk ezt a kifejezést. Megszoktuk, mindenki, aki használja, vagy hallja, tudni véli, hogy mit takar, mit jelent. A táncházakban és az együttesekben is „néptáncolnak". De a néptánc mitől az, ami? Ez a valami a nép tánca lenne? Egyértelműen lehet azonosítani, hogy akik ezt táncolják, azok a „nép"? Vagyis egy mindenkori társadalmi nagycsoporthoz tartozik ez a tánc, és más társadalmi csoportok tagjai nem táncolják, netán nem is ismerik, vagy ha ismerik is, nem illik megmutatni ezt a tudást? A „néptánc", miként a „néphagyomány" megjelölés is, utólagos találmány, nem azok írták le így a saját kultúrájukat, akiké az volt, hanem azok, akik a tradicionális világot, benne a tradicionális kultúrát is egy új narratívába helyezték. A felvilágosodás modern gondolkodói a „történelmet írók", vagy szerencsésebb, ha azt mondjuk, konstruálók. A néptánc is egy nagyobb egységnek, a tradicionális kultúrának a része. Sok tekintetben osztja mindazokat a jellemzőket, amelyekkel a tradicionális világ egésze rendelkezett. Ezek egyike az, hogy a tudás, a kultúra a hagyományon, az áthagyományozódáson alapult. Minden generáció fontosnak tartotta, hogy amit ő tud, azt tanulja meg a következő generáció is.

Nem egyértelmű a hagyomány és a néphagyomány fogalmainak egymáshoz való viszonya, és a két kategória közötti demarkáció. Peter Burke (1991) klasszikusnak számító könyvében a hagyomány – a kulturális hagyomány – megkettőződésének történeti folyamatát írja le. A „nagyhagyomány" és a „kishagyomány" véleménye szerint a reneszánsz és a kora újkori Európában válik el egymástól, hogy azután a romantika korában újra egymásra „csodálkozzon".

Az elmélet azonban magában foglalja azt is, hogy korábban – és ez a „korábban" több ezer év – a két „hagyomány" nem volt egymástól elválasztható. Ez az elválasztás az utókor analitikus szemléletéből és módszertani megfontolásokból következett be. Szociológiai értelemben nem köthető kettő vagy több „hagyomány" – kultúra – különböző társadalmi csoportokhoz. A tradicionális kultúra milyensége és specialitása elsősorban a mitológiai világértelmezési módhoz köthető, és ebben nem volt különbség a hagyományos társadalmakban. Egységes volt, függetlenül a szociális státusztól. A mi szempontunkból a hagyomány fogalma a fontos, a néphagyomány kategóriáját csak attól a történelmi pillanattól érdemes bevezetni, amikortól az „elit" kultúra elválik a „népi" kultúrától. De mit is értsünk hagyományon? Valami olyasmit, amit össze lehet gyűjteni? Le lehet írni könyvekben, hogy azután tanítani lehessen iskolákban gyermekeknek, vagy össze lehet hordani egy nagy házba, amit azután el lehet nevezni múzeumnak? A hagyomány nem ez, vagy legalábbis nem erre használták azok, akik nem is tudták, hogy a hagyományt „őrzik". A hagyomány arra való – vagy arra való volt –, hogy az embereknek a világban és a társadalomban való eligazodását segítse. Egy sajátos tudásforma, amely elsősorban arra szolgált, hogy az emberek cselekvéseit etikailag orientálja. A hagyomány a társadalomban folyamatosan és dinamikusan volt jelen. Az igaz, hogy a modern szemlélettől eltérő világértelmezési eljárás során alakult ki, de ennél is fontosabb, hogy a „felvilágosult" modern tudáskészlettől sokban eltérő tartalmakat hordozott. Ez utóbbiak, tehát a tudástartalmak különbözőségei kevéssé vitathatók, ellentétben azzal, hogy a két világértelmezési eljárás – a mitológiai és a felvilágosult modern (tudományos) – egymástól gyökeresen eltérő lenne, vagy hogy egymásnak kifejezetten az ellentétei lennének.

A modern gondolkodás tudomány- és technológiacentrikus. Az ismeret és tudásszerzés egyetlen legitim formájának tekinti a „tudományost", kizárva abból, a korábban elfogadott másik két megközelítésmódot, a művészetet és a vallást. A modern tudomány szemléletmódja és alapvető „módszertani eszköze" a pozitivizmus. A modern, pozitivista tudomány elsősorban a tapasztalati eljárásokra épít, empirikus. Az igaz, hogy állításait matematikailag stilizált nyelven, szigorú logikai elvárásoknak megfelelően fogalmazza meg, de ettől még alapjában véve a tapasztalati úton szerzett ismeretekre alapoz, és ebben nem különbözik a mitológiai gondolkodástól. A mítoszokban megjelenített tudás is a tapasztalatból merített, azt gyűjtötte egybe, és fogalmazta meg a mitológia nyelvén. A hagyomány ismerete azért volt nélkülözhetetlen, mert ezt a tudást lehetett és kellett aktualizálni az adott élethelyzetekben felmerülő problémákra. Az kétségtelen, hogy a modern tudomány nem azonos a modernitásban élő hétköznapi ember mindennapi tudásával. Az viszont nagyon

fontos, hogy az igazságkérdéseket tekintve a tudomány mondja, mondhatja ki a végső szót napjainkban. A különbség elsősorban az, hogy a mitológiai tudás a praxisz – erkölcsi, gyakorlati – típusú cselekvésekhez ad útmutatást, a pozitivista modern gondolkodás pedig a techné-hez, tehát a világ megváltoztatásához, sőt legyőzéséhez. A modern ember a természetet, a társadalmat és a világot általában uralni szeretné, maga alá gyűrni, és ha kell, ennek megfelelően átalakítani. A mitologikus gondolkodás ezzel szemben a természettel és a világmindenséggel való harmóniára törekszik, és erre ad megoldási kulcsokat. A kettő közötti különbség tehát nem az, hogy a modern tudomány racionálisan reflektált tapasztalati, a mitologikus pedig irracionális és a tapasztalattól független ismereteket halmoz fel. A tudományos és a mitológiai tudás egy oldalon áll, mégpedig a kinyilatkoztatott tudással szemben. Ez a tudás tudniillik nem az emberi tapasztalatból, hanem az isteni kinyilatkozásból ered, és elsősorban az emberi és a transzcendens tudás közötti demarkációt határozza meg. Azt a határt fogalmazza meg, amelyen az emberi tudás nem terjeszkedhet túl, legalábbis az Isten kegyelmi beavatkozása nélkül biztosan nem.

A tradicionális korok emberének „tudása" a hagyomány volt, és ez a mitologikus gondolkodáson alapult. Éppen ezért nincs értelme a „néphagyományról" beszélni mindaddig, amíg meg nem jelenik a modern „felvilágosult" gondolkodás. Azt mondhatjuk tehát, hogy a néphagyomány modern találmány, és annak megjelölésére szolgál, ami a modernitás korában kívül esik a pozitivista tudomány és a techné típusú cselekvés határain. Valami, ami azt írja le, ami zárványként itt felejtődött a régmúlt időkből. Lehet a tudományos megfigyelés tárgya, de nem lehet a tudományos vagy akár a modern hétköznapi gondolkodás módja, eljárása. Marad számára a skanzen, vagy lehet még jeles napokon díszlet. A hagyomány része a kultúrának és hordozza annak integratív elvét, a tradicionális kultúra esetében a mitologikus gondolkodást és az abból levezethető világértelmezési sémákat. És tegyük hozzá, a hagyománynak a modern korban is hasonló funkciót kéne betöltenie, nem is biztos, hogy esélytelen lenne erre, de ez mégsem így történik. „Néphagyományként", mintegy stigmatizálva, arra van kárhoztatva, hogy megtűrjék. A néphagyomány a régiség, az elavultság konnotációját hordozza, hozzátéve, hogy a társadalom egy rétegéhez – a „néphez" – kötődik. A „nép" fogalma önmagában is igen bizonytalan, mind történeti, mind szociológiai értelemben nehezen definiálható. Mindenesetre valami olyat jelent, ami nem az „elit". Nem az adott társadalom, politikai, gazdasági, kulturális vezető rétegéhez tartozó, hanem azon kívül eső valami. Emberek, intézmények vagy éppen „kulturális jelenségek". A tradicionális és a modern kultúra között azonban van egy fontosabb különbség is, mégpedig a létezési és megnyilvánulási formájuk közötti különbség. A tradicionális kultúra szubjektív kultúra, a modern pedig objektív. Ez a

Tönniestől (1983) és Simmeltől eredő meghatározás arra vonatkozik, hogy a tradicionális kultúra addig él, ameddig az emberek, akiknek ez a kultúrájuk, azt személyükben hordozzák (Simmel, 1919, idézi: Felkai: 2007, 62–67.). Tehát a nagypapa mesél az unokáknak, a hűtlenül elhagyott lány maga énekli a keservest és mindenki feláll táncolni, mikor megszólal a muzsika, nem pedig – mint a modern, objektív kultúra esetében – a nézőtérről nézik, amint mások – a „profik", vagy a „színpadi táncosok" – énekelnek és táncolnak. Ebből a szempontból nem érdektelen elemezni azt a jelenséget, amikor a néptáncosok színpadon koreográfiát mutatnak be. A színpadi előadásforma tudniillik az objektív kultúra része, de a táncosok személyükben hordozzák is ezt a kultúrát, vagyis potenciálisan a szubjektív kultúra részesei is lehetnének. Ahhoz, hogy azok legyenek, jó néhány egyéb feltételnek is teljesülnie kéne még, amelyeknek nem teljesüléséről a modern társadalom működési struktúrái „gondoskodnak". Ezt a sajátos dilemmát volt hivatva a táncházmozgalom mozgalmi jellege feloldani.

A modern gondolkodás szemében a mitológiai tudás egyik legnagyobb hiányossága, hogy nem jövőorientált tudás, illetve gondolkodásforma. A mítosz a múlt tudását alakítja, szervezi történetté, azért, hogy a jelenben adjon bázist a cselekvésekre, a tettekre. A mítosz a tapasztalat lecsapolt bölcsessége. Normákat ad, arra utal, hogy a kapott tudások kipróbáltak, így birtokában vagyunk egy olyan tekintélynek, amely miatt érdemes mérlegeléseink során figyelembe vennünk őket. A hagyomány fogalma szerint Isten a történelemben is kinyilatkozik, tehát ami hosszú ideig fennáll, az valószínűleg megegyezik az isteni és a természeti törvényekkel. A hagyomány fogalma azt hangsúlyozta, hogy az értelmes és a helyes gondolkodás vagy cselekvés nem véletlenül keletkezik. A mitológiai gondolkodás a normákat mindenekelőtt nem eredményre (haszon, előny) orientált jellegükkel definiálja, imperatívuszai az utópikus jövő eredményeitől függetlenek. Ezzel szemben a felvilágosodás racionalitás fogalma lényegében feltételes és jövőre orientált, imperatívuszai hipotetikusak, vagyis a cselekvés jövőbeli eredményeitől függenek. A normák viszont vagy feltétel nélküli, vagy feltételes, de nem jövőre orientált imperatívuszokat kínálnak. A normák reálisak abban az értelemben, hogy független és önálló motívumai lehetnek az emberi cselekvésnek. A normákat nem azért tarjuk be, mert az hasznot jelent számunkra, hanem azért, mert ez a szabály. És, ha a szabályt megszegjük, az felborítja a világ – a mi világunk és a „világmindenség" – normális működési rendjét. A szabályos működéséből kizökkent világ helyreállítása kivételes képességeket igényel, olyan képességeket, amelyekkel az ember hétköznapi körülmények között nem is rendelkezik.

A hagyomány és a néphagyomány közötti különbség tehát elsősorban abból fakad, hogy mely gondolkodásforma felől közelítjük meg. Amennyiben a

modern felvilágosult nézőpontból vizsgáljuk, akkor érdekes művelődéstörténeti anyag, melyet modern módszerekkel lehet és érdemes kutatni, mert különleges intellektuális élményt ad, de nem közvetít érvényes tudást. Amennyiben nézőpontunk mitologikus, az ismeret, a tudás, amelyet közvetít, érvényes és használható. A kétszáz, ötszáz vagy ezer évvel ezelőtt érvényes tudás csak attól, hogy a néphagyomány fogalma alá soroltuk, nem válik érvénytelenné, nem lesz halott tudás. A kérdés mármost az, hogy az a tudás, amelyet irodalmi, művészeti alkotásokban, a táncokban vagy egyéb módon a „néphagyományban" ránk maradt, használható, érvényes tudást közvetít-e? Mindezek figyelembevételével tehát a hagyomány normakövető cselekvés, amely egyúttal értelmes is. A hagyomány a múltat ismertebbnek tekinti, mint a bizonytalan jövőt, és ennek folytán az emberi jellem (habitus) részévé válik, illetve válhat. A hagyomány olyan tudás, amelyet meg kell tanulni. A tanulás feltételezi a tekintélyt, egyrészt a tudástartalom iránt, másrészt a tudás átadója iránt. Az elsajátítás személyes kapcsolatot és kötődést eredményez.

A tánc része volt a tradicionális kultúrának, és mint ilyen a hagyománynak. De nemcsak a tánc, hanem a folklór egésze is. A táncház a tradicionális kultúra paradigmájaként jelent meg a mozgalmárok számára. A tánc és a tánckultúra egésze a hagyomány része, és mint ilyen, tiszteletet követel. Saját szabályrendszere miatt alakult olyanná, amilyen lett. Nemcsak a táncot, a motívumokat illett áthagyományozni, hanem azokat a normákat is, amelyek ezt a kultúrát strukturálták. Nem új figurákat kell kitalálni, hanem a régieket elsajátítani. Ez tanulást igényel, a tanulás erőfeszítést. Tisztelni kell nemcsak a táncot, hanem a „mestert" is, aki ezt a tudást átadja. Ebből a megszerzett tudásból a mozgalmár számára nem lesz haszon. Nem azért járt a táncházba, vagy utazott el Erdély eldugott falvaiba, mert ettől remélt volna magasabb fizetést, vagy ettől várhatta karrierje felívelését. Azért tette mindezt, mert részese szeretett volna lenni egy nagyon gazdag, de pusztulásra ítélt kultúrának. A táncházasok számára a tánckultúra megismerésén keresztül nyílt ki egy ablak, amely a tradicionális kultúra egészére engedett betekintést, és sok esetben észrevétlenül, egy sajátos, a modern gondolkodásmódtól eltérő világlátást, világértelmezési módot is megismertetett a mozgalmárokkal. Személyiségük része lett ez a fajta világlátás, életforma alakító tényezővé vált. Azonban a mozgalmárok sem hagyhatták figyelmen kívül azt, hogy a modernitás körülményei között élnek, és hogy egy valami nagyon hiányzik mindabból, ami őket elvarázsolta, és az a valami éppen a közösség, amely éltette és mindig újrateremtette ezt a kultúrát. Ez a közösség a tradicionális, ha úgy tetszik, a hagyományos közösség.

Az a kérdés, hogy a modernitás körülményei között egyáltalán létezhet-e, működhet-e közösség, meglehetősén régi, a társadalomtudományokban nagy

múltra visszatekintő probléma. Az elméleti irodalomra talán a Tönnies-féle közösségfogalom tette a legnagyobb hatást (1983). Tönnies alapvető, világtörténelmi jelentőségű változásnak tekintette a modernizáció európai győzelmét. Különös figyelmet szentelt, és részletesen elemezte a változásnak az erkölcsre, a mezőgazdaságra, a jogrendszerre, az iparra, a lakókörnyezetre gyakorolt hatását, és mindezt a kapitalizáció folyamataként írta le. Megfigyelései arra a következtetésre juttatták, hogy a társadalom belső szervező elvei változnak meg, mégpedig radikális módon, tehát az új típusú társadalom nagyon sok elemében nemcsak tagadja a régit, hanem kifejezetten az ellentétét állítja fel. Ez a nagyon erős állítás a közösség és társadalom, illetve a tradicionális versus modernitás ellentétében ragadható meg szerinte. A közösség fogalma a XIX. századi német társadalomfilozófiában is ismert fogalom volt, és ott is a társadalomtól való különbözőséget volt hivatott demonstrálni. De a közösséghez a célhoz kötöttség fogalmát rendelték, ellentétben a társadalommal, amely cél nélküli. Ez a jelentés nem Tönniesnél változik meg egy csapásra, hanem a romantika hatására fokozatosan, és Tönniesnél „csak" összegződik. A közösség személyes kapcsolatok és „akaratok" viszonyrendszere, a társadalom viszont a célszerűségi struktúrák világa lesz. Vagyis a közösség már a „lényeget" – vagy mondhatjuk –, az értéket képviseli, a társadalom pedig a „célt", vagyis a racionalitást. Ennek a jelentésváltozásnak a mélyén kétségkívül megbújik egy romantikus antikapitalista szemlélet, amelyet Tönnies többek között éppen Marxtól kölcsönzött. A modernitás körülményei között megváltozik a munkamegosztás és az emberi kooperáció történeti formája. Ennek a változásnak lenne elméleti lenyomata a közösség és a társadalom kategóriája. Ugyanakkor nemcsak történeti kategóriákkal állunk szemben, hanem eszmékkel is. Tönnies szerint – mint ahogyan mások szerint is – az európai modernizáció alapjaiban, de ami ennél fontosabb, valóságosan is megváltoztatja saját addigi működési struktúráját. Ez – nem csak Tönnies szerint – empirikusan is igazolható, sőt az is igazolható, hogy egy eddig még soha korábban nem létező működési elv lesz Európában uralkodó. A tradicionalitásnak több, egymástól többé-kevésbé jól elkülöníthető formáját lehetett azonosítani a történelemben, amelyek a közöttük meglévő különbségek ellenére is tradicionálisak voltak, vagyis alapvető működési logikájuk – a közösség és a mitologikus világértelmezés – egyezett. A modern kapitalizmus, a modernitás nem így működik.

A történelemben végbemenő valóságos átalakulás elméleti következtetésekre is vezette, illetve kényszerítette a társadalomtudományokat. Ennek következménye lesz a két társadalmi szervező elv eszmei különbségeinek megragadása. A tradicionális társadalmak létének központi elve a közösség. A közösség nemcsak empirikusan megragadható szociológiai tény, hanem

eszme is. Ennek az eszmének legfontosabb jellemzői – például az együttélés, amely minden körülmények között feltételezte a személyes jelenlétet, a barátság, amely segítésben, sőt önfeláldozásban is megnyilvánulhatott – a kölcsönös igenlés mindennapi gyakorlatában nyilvánultak meg. A közösség, mint eszme is megfogalmazódik, egyúttal elvárásokat is ad minden olyan csoportosulás, együttélési forma felé, amely tudatosan vagy nem tudatosan, de a közösség státuszára tart igényt. Ez viszont nem jelenti azt, hogy az elvárások, illetve szempontok empirikus teljesítése automatikusan létrehozza vagy működteti a közösséget közösségként. Tönnies maga is, és őt követve sokan több helyen is felhívják a figyelmet arra, hogy a hagyományok követése, a konvenciók betartása önmagában nem tesz egy együttélési formát közösséggé. Nem feltétlenül a régiesség, a múltban gyökerezettség az, ami közösséget generál. Gyakran éppen ellenkezőleg, a konvenciók követése látszólagossá válhat, és morálisan kiüresíti a hagyományt. Ezt manapság úgy mondanánk, az intézményesülés formálissá tesz és megfojtja a hagyomány szerves létezését.[5] Tönnies ezzel a kiüresedett világgal állítja szembe a közösség szervesen kialakult viszonyait. Megállapíthatjuk, hogy Tönniesnél a közösség nem kizárólag valami régit, bejáratottat, megszokottat, konvencionálisat jelent, hanem magától értetődő, szervesen működő „természeteset". A közösség a megértésen, az egyetértésen, nem pedig a mesterségesen létrehozott egyezségen alapul. Tönnies közösségfogalma eszmei értelemben nemcsak értékeket tartalmazott és őrzött meg, hanem maga is érték lett. A közösség és a közösségiség bizonyos értelemben eszmény lett a XX. századi elméletekben, de különösen az ideológiák világában. Ezért ahol hiányzott, ott rögtön felmerült az igény a pótlásra. Hozzunk létre, teremtsünk közösséget, fogalmazódik meg a vágy, de mindez fából vaskarika. Nem lehet mesterséges közösséget létrehozni. Ez viszont nem jelenti azt, hogy a modernitás körülményei között ne működhetne közösség. De annak természetesnek kell, vagy kéne lennie, amennyire csak a modern körülmények között lehetséges. Lehetséges-e egyáltalán ez a „természetesség", és ha igen, miféle feltételeknek kéne megfelelni ahhoz, hogy az legyen?

A régi korok embere magától értetődő módon élte mindennapjait a kipróbált, megszokott, sokszor rutinszerű cselekvések sorozatával, amelyet a szociológia Max Weber nyomán tradicionális cselekvésnek nevez (Weber, 1987, 56–62.). A modern táncházasok azonban értékracionális cselekvést hajtanak végre, amikor a tradicionális kultúra, és ezen belül is kitüntetetten a tánckultúra hagyományait követik. Ez egy reflektált cselekvés, amelyben az érték, a norma követése felülírja az esetlegesen hátrányos következményeket

[5] Ezen a helyen kéne szólnunk a néptáncmozgalom, a táncházmozgalom és az úgynevezett intézményesülés bonyolult kapcsolatrendszeréről, de hely hiányában ez most elmarad.

is. A modern ember világát meghatározó cselekvéstípus a célracionális cselekvés, amely során a következménynek mindig instrumentalizáltnak kell lennie, érvényesülnie kell az önérdekérvényesítő posztulátumnak, és a cél, eszköz, következmény relációban a hatékonyságnak. Ezeknek még annak ellenére is érvényesülniük kell, ha az esetek nagy számában ehhez figyelmen kívül kell hagyniuk, vagy felül kell írniuk a normákat és az értékeket. Mindez sokak számára zavaró, nehezen megélhető, alkalmazkodási kényszert szülő állapot a mindennapokban is. A tradicionális közösségeket integráló kollektív tudat visszaszorul, eltűnik, és ezzel együtt eltűnnek azok az értékek és normák, amelyek az emberi cselekvéseket koordinálták. Helyettük nem jelenik meg új, beáll az anómia állapota, a tartós érték- és normanélküliség (Durkheim, 2001; 2003). Ebből következően állandóan jelen van valamiféle menekülési vágy, valami olyan életforma iránt, amely visszavezet a biztos értékek világába, a kiszámíthatóság és magától értetődés világába. Ez még akkor is vonzó lehetőség, ha csak korlátozott ideig tart, és helyhez kötött. A táncház a mozgalmárok számára kiszakadást, vagy mondhatjuk így is, menekülést jelentett a kiszámíthatatlannak és léleknyomorítónak tűnő modern struktúrák közül. Zarándoklat, amely feltöltődést ad, megerősíti értékeiben azt, aki abban részt vesz, hogy könnyebb legyen elviselni a hétköznapokat. Ez a mindennapoktól való elszakadás egyúttal egy időbeli eltávolodást is jelentett. A tradicionális világ öröknek és megváltoztathatatlannak tűnő értékeivel való találkozást, akárcsak egy zarándoklat során, a szent helyeken. Nem állítjuk, hogy a táncházasok mindegyike, vagy akár csak többsége így reflektált volna arra, ami vele történik. Sokaknál ez nyilván nem tudatosult, de ahhoz, hogy igen rövid idő alatt kezdeti próbálkozásokból mozgalommá lett a „táncház", ez a mögöttes eszmeiség nélkülözhetetlen volt.

Ahhoz, hogy mozgalomról beszélhessünk, mint fentebb láttuk, több szempontnak is meg kéne felelni. A táncházmozgalomban kétségtelenül jelen van a kollektív cselekvés, az együttlét és a közös tánc nyilvánvalóan az. Jelen van a kritikai attitűd is, még ha nem is radikális formában. A táncházmozgalomban tudniillik a modernitás bizonyos jelenségeivel szembeni fenntartások, nem a teljes megsemmisítés vagy leváltás igényével lépnek fel, hanem a meglévő hiányok pótlásának lehetőségével. Nem a radikális oppozíció álláspontjáról indul a kritika, hanem a jobbítás lehetőségének felmutatásával próbál alternatívát építeni. Mindehhez egy komplex kultúra, a tradicionális kultúra értékei állnak rendelkezésére. Nemcsak a tánc, nemcsak a folklór, hanem egy a modernhez képest más világértelmezési gondolkodásforma, és a közösségiség valamilyen szintű újrateremtésének igénye – és gyakorlata – áll rendelkezésre, mint ajánlat. A táncházasoknak van és mindig is volt „mi tudatuk", táncházas identitásuk, ami a mozgalomhoz kötötte őket. Teoretikusaik nem

voltak, vagy inkább nem nyilvánítottak annak senkit, de ideológiájuk volt, ezt próbáltuk meg fentebb rekonstruálni.

A táncház látogatóinak a tradicionális tánckultúrához való kötődése egyértelmű, de mozgalommá csak úgy válhatott a kezdeti lépések után, hogy az érdeklődők többsége a teljes tradicionális kultúra irányába is nyitottá vált, a hagyomány éltetőjévé váltak és a modern világfelfogástól sokban eltérő sajátos látásmódot és életformát is sajátjukká tettek. Éppen ebből következik, hogy a mozgalom jövője is csak akkor biztosított, ha nem enged a modern világ számukra legveszélyesebb kihívásának, a tömegkultúra csábító erejének. Amennyiben ez nem sikerül a táncház is csak egy lesz a tömegkultúra kommersz kínálatából, egy alternatív szórakozási forma a fogyasztói világban vagy egy sajátos, de értéket nem hordozó szubkultúra. Ez a veszély nem lebecsülendő, mert érzékelhető, hogy a néptáncmozgalom perifériáján már megjelent az a giccses előadásmód, amely magát – nem kevés öntudatról és magabiztosságról tanúságot téve – „új magyar stílusként" nevezi meg, időt sem hagyva arra, hogy a minősítést a közönség mint közösség, a maga kollektív esztétikai mércéjén megmérettesse. Mindez a folklorizmus sajátosan perverz értelmezésén alapul, amely a tradicionális tánckultúra értékeit nem a magas kultúra emelkedettebb struktúrái közé próbálja meg integrálni, hanem a tömegkultúra mocsarába lehúzni. Nem Bartók és Kodály szellemiségét követik. Öncélú magamutogatást láthatunk, és látványos színpadképek vannak, ami nincs, az a gondolat és a mondanivaló. Ezek a jelenségek azért is figyelemre méltóak, mert érzékelhető módon mindez a hivatalos kultúrpolitika támogatását is élvezi – tegyük hozzá, érthetetlen, hogy miért. A néptáncmozgalom feladata, hogy a demarkációs vonalakat meghúzza, mi az, ami még a határon belül van, és mi az, ami kívül esik. A táncházmozgalom ezer szállal kötődik a néptáncmozgalomhoz, ezért nem érdektelen, hogy mi történik a „színpadi táncosok" világában. A mozgalmároknak van egy nagy előnyük, odafordulhatnak segítségért egy kész, koherens értékrendszerhez, amely számukra egyértelműen kijelöli, hogy hol is van az a bizonyos határ. Ehhez persze végig kell járni újra és újra a szellemi, lelki zarándoklatot a tradicionális kultúra „szent" helyeihez.

Irodalomjegyzék

Burke, Peter (1991). *A népi kultúra a kora újkori Európában*. Századvég.
Durkheim, Émile (2001). *A társadalmi munkamegosztásról*. Csákó Mihály (ford.). Osiris.
Durkheim, Émile (2003). *Az öngyilkosság*. Józsa Péter (ford.). Osiris.
Simmel, Georg (1919). „Der Begriff und die Tragödie der Kultur" *Philosophie Kultur*. Kröner.
Felkai Gábor (2007). *A német szociológia története a századfordulótól 1933-ig*. Századvég. II. kötet.
Halmos Béla (2006). A táncházmozgalomról. In: Sándor Ildikó (szerk.). *A betonon is kinő a fű. Tanulmányok a táncházmozgalomról*. Hagyományok Háza, 15.
Kodály Zoltán (1989). A cigányzenéről. In: Bónis Ferenc (szerk.). *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok III*. Zeneműkiadó, 96.
Lajtha László (1954). *Széki gyűjtés*. Zeneműkiadó.
Martin György (1995). *Magyar tánctípusok és táncdialektusok*. Planétás.
Novák Ferenc (1965). *Szék táncai és táncélete a 20. század első felében*. Egyetemi szakdolgozat. ELTE.
Tönnies, Ferdinand (1983). *Közösség és társadalom*. Berényi Gábor – Tatár György (ford.). Gondolat.
Weber, Max (1987). *Gazdaság és társadalom. A megértő szociológia alapvonalai I*. Erdélyi Ágnes (ford.). KJK.

„CSÖNDES” ERŐ
– SZERKESZTETT ELŐADÁSOK

Hanák Gábor

A szűrt és szűk levegő ideje – Cseh Tamás a determinánsok vonzáskörében[1]

A majdnem elfeledett nagy magyar esszéista, filmesztéta, kritikus, B. Nagy László nyomán „determinánsok"-nak nevezhetők azok a történelmi adottságok, amelyek különösen jól követhetően hatottak életben, alkotásban – és maradandó nyomot hagytak. Az életvonal-jellegű, kronologikus, mondhatni, az életmű horizontális megközelítésének fontosságát elfogadva, ez alkalommal a dalnok pályafutását meghatározó tényezők közül a hosszan ható determinánsokat kísérlem meg számba venni. Vertikális feltárásnak is nevezhetném – ha tanulmányt írnék. Nem titkolva, hogy erős élmény volt 1971 nyarától 2009 nyaráig személyes viszonyban lenni Cseh Tamással – meg a fájó hiánnyal, hogy sokszor, sok évre szem elől vesztettük egymást. Talán e tény menti az írás szabálytalanságát, hiszen szándék szerint sem tekinthető tudományos munkának, inkább *memoár-szemlélődés* a múlt mélysége, a szereplő személyek és a töredékesen fennmaradt dokumentumok fölött.

Akik a század második felében nőttek fel – a diktatúrák különböző árnyalataiban, a hatalmak szabdalta Közép-Európában kellett élniük és alkotniuk –, azok helyzete már önmagában determinálva volt. A térség történelmi meghatározottsága – a durva restrikciós akciókon túl is – finom szövedéket sző az alkotások köré. A szűrt és szűk levegő ideje az ötvenes évek. Az ötvenes évek szűk levegője persze nem a szerzőktől származó kifejezés, az utolsó évtizedek idézetmondóinak dokumentálhatóan romlik a szövegtudása, pontosabban az eredeti szöveg már nem jelent értelmezhetőt számukra, míg a helyhatározóként vett szűk levegő átvitt jelentését az 50-es évekre hatásosnak gondolják. Az irodalmi újságtól a szerzőket kedvelő miniszterig így emlegetik. A népdallá váló műdal közösség általi alakításának vagyunk talán tanúi, de a szűk levegőjű ötvenes évek lapos hasonlata távol esik a szerzők eredeti szándékától, világhelyzetet is felidéző pontos fogalmazásától.

[1] A szöveg a szerző hiteles visszaemlékezését tartalmazza, ezért abban nem alkalmaztuk az akadémiai referencialitást. Az esszében idézett dalszövegeket a szerző címmel és kiadási évszámmal jelezte.

Egy 1971-ben született dalban hangzik el „…az ötvenes évek szűrt levegője, tudod, a légkör, miért…", melynek eredeti címe: *Dal nővéremnek*. Az idézett szöveg születésének kontextusáról érdemes felidézni az 1974-ben készült első koncertfilmjük bevezetőjéhez, az Elek Judit rendezte *Az első fénykép*hez írt műsorismertető sorait, melyet Beremányi Géza és Cseh Tamás együtt fogalmazott. „Amikor mi gyerekek voltunk – az ötvenes években – a rádiók, a megafonok és az emberek valósággal ontották a különféle énekeket. Nóta, népdal, operett, tömegdal, sláger hangzottak el mindenütt, »a kerthez tartozott a rózsa«, »elcsitult a város, a békés Jereván«, volt, aki »életében hajlongott sokat«, volt, aki »gyűlölte a vadvirágos réteket«, egyesek azt dúdolták, hogy »zakatol már a sok kerék, a sok gyerek nevet«, mások, hogy »csupa könny a szobám«, megint mások, hogy »sapkámat vidáman meglengetem«. A dalok később megmaradtak vagy változtak, de mindig nagy erővel idézték fel azt az időszakot, amikor szívből kedvelték őket. E felidéző képességük segítségével szeretnénk bemutatni, hogy a korszakok, életeink, milyen sokféle hangulatot, maradványt cipelnek magukkal, és – ha sikerül – azt is, hogy ez mind része a történelmünknek. *Az első fénykép* című műsor ennek ellenére saját szerzeményű dalokból áll, csak egy-két zenei és szövegidézet utal a régi kedvencekre – eredetükre. Jogos a kérdés: ha a hajdani slágerek környezetét, emléküket akarjuk felidézni, miért nem azok a régi dalok maguk hangzanak majd el? A válasz: mert ezek a dalok olyan mélyen belénk ivódtak, hogy arról a harminc évről, amit megéltünk, másképp nem is lehet énekelni. És arról sem, hogy kik vagyunk ma."

A Műegyetem nagy előadójának dobogóján az *Ad Libitum,* vagyis Novák János, Kecskeméti Gábor és Márta István, együtt Cseh Tamással. A felvételek mindkét napján zsúfolt a terem, elsősorban egyetemistákkal. Elhangzik a tárgyalt szöveget tartalmazó szám, a *Dal nővéremnek:* „És arra a képre emlékszel, / drága, hol kalapban látjuk apát, / bajuszos száján a szokott mosollyal / és keze mélyen a kabát / zsebébe süllyed, és három régi barát / valami tréfás pózban mutatja magát. / Hullámot nyomva anya hajába, / zsorzsettjén még ott kísért / az ötvenes évek szűrt levegője, / tudod, a légkör, miért… / Apa egy este karjára vette Irént, / s elhagyott minket, nem fontos ma már, kiért. / Szomszédunk lánya egy délután / megállt a házunk udvarán, / hatéves volt, én négy talán, / nadrágját lehúzva hasán / valamit mutatott magán… / És kérdezem tőled, emlékszel, drága, / mikor a kórház előtt, / hol Lizánál voltunk látogatóban, / s kaptunk egy jó kis esőt. / S én fejembe nyomva apa kalapját, megyek / egy telken átvágva a megálló felé veled." A koncerten Cseh Tamás bemondja a műsorszámok címét, harmadik a *Dal nővéremnek*. A szerzők is fontos műnek tartották, ez a dal a forrása – a majd évek múlva megjelenő – első lemezük címének, a *Levél nővéremnek*. Fel is veszik a lemezre, miután azonban a lemez

címéül saját maguktól kölcsönvették a cím lényegét, átírták a dal címét, ekkortól *Apa kalapja* lesz, a tartalomhoz csak formálisan kapcsolódóan.

Elek Judit rendezői ötletét finom mozdulattal valósítja meg Cseh Tamás a Műegyetemen, fejébe csap egy odakészített kalapot, ahogy azt egy színpadra dobott kalappal Kolozsváron is megteszi – sok év múlva is. Beréményi Géza 1990-ben, amikor a Filmkultúra folyóiratban először publikál az 1971–1989 között készült dalszövegekből válogatást, köztük a *Dal nővéremnek*-et is, eredeti címmel, pontosan. A köznyelvben mégis marad a lemezre kényszerűségből átírt *Apa kalapja*. (Magam Beréményi Géza címhasználatát követem.)

A szerzők egy-egy pontos jellemző mozzanattal adják tudtunkra, hogy ismerik pontosan a múltat: Hullámot nyomva anya hajába, mely sor felidézi a régi hajsütővasat, amellyel a hajat formálták, „zsorzsettjén még ott kísért, / az ötvenes évek szűrt levegője, tudod, a légkör, miért…", finom, erős anyag a zsorzsett, melyet a régiek sok évtizedekig hordtak, még a háború előttit is. A címben idézett jelenséget – tudod, a légkör, miért –, ha az eredeti szándékhoz híven akarjuk értelmezni, akkor a teljes gondolat hátterét is szemügyre kell vennünk.

Miközben a Nyugat a megnyert II. világháború után Churchill fultoni beszédével leeresztette a Vasfüggönyt és mögé zárta a szovjetek által felszabadított népeket: …két történelmi jelentőségű cselekmény zajlott le Magyarországon: az egyik a hazaárulás volt, másik a szabadságharc… Sokan voltak, akik azt hitték, szabadságharcban segédkeznek, s későn értették meg, hogy hazaáruláshoz nyújtottak segédkezet. A háború utáni évekről beszél Márai Sándor, amit szinte máig a koalíciós évek demokráciájának kellett nevezni. Márai saját szerepét nem tagadva: a koalíciós szerepjátékot tömör egyszerűséggel hazaárulásnak nevezi: …a magyarság nagy tömegei a vasfüggöny mögött éppen úgy a számkivetettség állapotában élnek, mint azok, akik vándorbotot vettek a kezükbe… Mindkettő nehéz sors. Titkos utakon, mintegy jelbeszéddel tudunk csak egymáshoz igazat szólni – külföldről haza éppen úgy, mint a hazaiak egymás között. Márai Sándor pontos esszéjében *(Aki látja hazáját – Egy számkivetett magyar író vallomása)* nemcsak a térség helyzetéhez ad kulcsot, de a dalok titkának megfejtéséhez is.

A gyerekkorban zsigerig hatolt tapasztalás a szülői intelem, a mindennapos soha, sehol, senkinek. Majd a század végéig mi magunk is „jelbeszéddel tudunk csak egymáshoz igazat szólni". És amikor a történelemről énekel Cseh Tamás, mindvégig, „a legvégéig, a végnek végéig" minden hangsúly, minden akkord önmagán túl valami mást is jelent, és ennek megfejtése sok áttétellel, ha szimbolikusan is: a szabadságszerető ember vallomása (Filmdal, 1971).

A Vasfüggöny – keletről nézvést – a teljes fizikai határzár az 1940-es évek végére a helyén van. Ugyanekkor gyors előkészületeket indítanak az amerikaiak

a szovjetizált hatalom táboron belüli hírmonopóliumának megtörésére. Előbb csak ideiglenes helyekről, de már 1949-ben megkezdi adását az igazi Szabad Európa Rádió magyar adása, később pedig már a müncheni Englischer Gartenben működött 1993-as megszűnéséig. Az első időkben a Szabad Magyarország hangját a hírekért, a kommentárokért, meg elsősorban az üzenetekért hallgattuk, pontosabban hallgatták szüleink – nagy titokban. Az adások vételét az országban szerteszét telepített zavaró állomások nehezítették éjjel-nappal. A hatvanas-hetvenes években is az ötvenes évek zavart, szűrt levegője volt még a légkörben, pedig akkor már a fiatalok Cseke László Teenager Party zenei műsorát keresték világvevő rádiókon, hogy leírják az angol szöveget, és felvegyék magnóra a zajos dallamot – Bill Haley-től, a The Shadowsig. Ez utóbbi különösen fontos volt, hiszen első zenekaruk, a Stereo, pontosan úgy állt fel, mint a The Shadows: osztálytársa, Horváth Imre, dob, a Villányi úti szomszéd házból Szerdahelyi Péter és Gábor gitár és a gitáros-énekes zenekarvezető Cseh Tamás, aki saját számokat is írt, elsősorban angol szöveggel. 1970-ben már csaknem száz dal szerepelt a fennmaradt angol listákon.

Eredeti lemezt szinte lehetetlen volt egyenes úton szerezni. Egyszer – mondja egy későbbi, általa megőrzött felvételen – a Múzeum körúton sétáltak, ahol a hanglemezek feketepiaca volt, és majdnem belekerültek az Ifjúsági Magazin leleplező színes példányába, ahol többek le vannak fényképezve – úgy történt, hogy odaugrott hozzájuk egy fiú, pontosabban Antoine-hoz, és azt mondta, hogy van egy Del Shannon, nem is egy kettő: Runaway, Runaway… két Del Shannon, Antoine ránézett a fiúra és azt mondta, hogy mind itt van – és magára mutatott… és tovább mentek Désirével és Antoine énekelni kezdett: „Minket a tánczene szó, / valami I love you so / hozott össze / Valami dal, amibe / azt magyaráztuk mi bele, / hogy dubidu-báppá… Ó, az az énekes / bármiről énekelt, / úgy tudtuk róla mi, / hogy jobb ő, mint mi vagyunk, / hogy az ő élete sokkal többet ér, / mint mi vagyunk.” (Cseh–Bereményi: *I love you so.*)

Ezekről az évekről, Bereményi Géza és Cseh Tamás addigi útjáról érvényesen, máig legpontosabban Csengey Dénes írt, előbb 1981-ben az Alföld és a Valóság folyóiratokban, majd az 1983-ban a Magvető Kiadónál megjelent nevezetes kötetében: *És mi most itt vagyunk…*

A „KINT ÉS BENT" MINT AZ 1956 UTÁNI KOR FONTOS DETERMINÁNSAI

B. Nagy László 1972-ben írja (levéltöredék Szkárosi Endréhez, melyet a címzett B. Nagy Anikóval közösen publikált): „Profinak sose szabad lenni. De amatőrnek se. Hanem a margókon ugrálni, mint Sarkadi Oszlopos Simeonja. A margókon, minden tekintetben. Nem szabad kiszakadni a determinánsok vonzásköréből. De nem szabad beléjük se zuhanni. Ez persze nem megy büntetlenül, mert a társadalom megbosszulja – már csak puszta irigységből is – az efféle eltökélt »kint-bent« állapotot. És amellett ez az elkötelezetlen elkötelezettség – hogy pontosabb legyek: a nagy távlatú eszmények vállalása, de azok egyéni értelmezése és az érvényes szabályrendek iránti teljes közöny, az azokkal való játék, a szabadharcos taktika, mely arra irányul, hogy lehetőleg én határozzam meg, hogy mit veszek komolyan e szabályrendekből és mit nem – szóval az efféle magatartás a konformisták irigységén és bosszúvágyán túl azért is életveszélyes, mert az életenergiák, rendkívül gyors elhasználódásával jár."

Debreceni egyetemi évei, fővárosi útjai során Csengey Dénes folyamatosan gyűjtötte az anyagot a két fiú közös pályafutásáról. „*Ez már a nagyon sokadik veletek készülő interjú*" – kezdi az újabbat, amelyet *Tíz év után* címmel tesz közzé 1981-ben az Alföldben.

„Én különösen esküdtem az ösztönösségre abban az időben, még a dalok beindulása után, a hetvenes évek közepén is – mondja Cseh Tamás – *az ösztönösséget tartottam magamban a legszentebb és a legféltettebb kincsnek. […] Nem véletlen, hogy B. Nagy László volt abban az időben az egyik gyönyörűséges emberem – és a legjobb kritikus, teszi hozzá Bereményi Géza: tudatosan az volt a programja, hogy ő már csak az ösztönében hisz. Ő annyiféle céltudatosságnak és tervnek a tönkremenetelét, zátonyra futását látta, hogy rájött: az emberhez csak az ösztöne hű. A lényeg az, hogy az időszaknak az embere volt B. Nagy László. Ez pontosan olyan időszak volt, amikor az emberek az ösztöneikben hittek, mert megzavarodtak, mert tudatos várakozásaikat megcsúfolva látták és ezért minden tervszerűségük összekavarodott. Cseh Tamás: És én biztos vagyok benne, hogy a mi vállalkozásunk is egy hasonló ösztönös indulás volt, és teljesen tiszta. Az az ösztönös idő ezért is kedvezett nekünk."* (Csengery, 1981, 72.)

Bereményi pontos szavait hosszan idézi Csengey 1981-ben: *„Mi akkor valami egészen újat akartunk. Felnevelkedtünk, főleg az ötvenes években, ugye, és aztán ennek hatása alól próbáltunk szabadulni, s így tájékozódni a világban, a szellemi életben. A hatvanas évek elején tényleg egy nyitottabb korszak*

kezdődött, és jól mondod, mi abba úgy léptünk be, mint talán az utolsó történelmi nemzedék. Úgy értve a történelmit, hogy egyrészt már-már szellemi nagykorúként éltünk meg egy tényleg történelmi korszakváltást, másrészt, vagy éppen emiatt, mi azt tartottuk, hogy létezni, az társadalmi szinten annyit jelent, mint cselekedni. Ne csak a napi munkára gondolj itt, hanem inkább valami olyanféle tettre, ami ugyan nem pusztán történelmi gesztus, de az is. Kerestük ennek a lehetőségét, és nem nagyon találtuk. Ami nem is csoda, mai fejjel meggondolva, hiszen körülbelül pontosan akkor, amikor a mi hatvanas évekbeli mozgalmainkról többé-kevésbé világosan kiderült, hogy nem voltak egyebek (még csak nem is történelmi) gesztusnál, és kezdtünk volna túlnézni saját korosztályunkon, perspektívákat keresve, akkor ért véget az »utópiák évtizede«, akkor vált széles körökben – a politikát is ide értem – nyilvánvalóvá, hogy milyen messze vagyunk ezer okból is a történelmi léptékű cselekvés (és nem gesztus!) lehetőségétől. Még meg sem bánhattuk igazán, hogy tévedtünk, már az is kiderült, hogy ha nem tévedtünk volna, akkor sem igen volna más a helyzetünk. Hát persze, hogy nőttek a hiányok. Így nézd a dalokat is: nem szüntették meg, csak megfogalmazták a hiányérzeteinket." (Csengery, 1981, 76.)

A szerzők egymásra találása sok verzióban ismert, sokak által elmesélve, a tény, hogy rövid idő alatt százötvennél több közös dalt írtak.

Ehhez kellett a szerencsés csillagzat alatt történt találkozás, az, hogy egy rajztanár, aki már zenekarokat szervezett, az általa szerzett dallammal Erdély Miklós feleségével, a textilművész Szenes Zsuzsával megírták francia szöveggel az eredetileg *Etienne*, később *Desiré*, végül az *Ócska cipő*-nek elnevezett dalt, amit a megfelelő pillanatban „elsőként" csak elő kellett venni.

És kellett a találkozáshoz, hogy a szinkrondramaturg Bereményi Géza – akinek 1969-ben a *Naponta más* című antológiában megjelent *A svéd király* című novellája, amely végre meghozta a sikert és az azonos című önálló kötetet, de – mindeközben dalszöveget akart írni. Ő így emlékezik: – *Még mielőtt Tamásról hallottam volna, több embernek felajánlottam ezt, egy lány, akibe szerelmes voltam, különös hangsúllyal ejtette ki először a nevét. Állj, ki ez a Cseh Tamás? Valami féltékenységfélét éreztem. A lány csak növelte a gyanúmat, mert elpirult és azt mondta: Á, ez egy nagyon gátlásos fiú, egy rajztanár, aki gitározik és angolul énekelget.* (Podhorányi, 2009, 8.) Bereményi ekkor eldöntötte, hogy Cseh Tamásnak fog dalszöveget írni.

„Ez talán a hiteles felidézése az együtt indulásnak…”

A megismerkedés, a közös dalírás, az együttlakás kezdete sok változatban maradt fenn, és a verziókat, a személyes emlékeket igaznak kell tartanunk.

Mindketten egyetértettek abban, hogy nem paktálnak tovább a fennálló rendszerrel. 1970–72 között nem akarták nyilvánosságra hozni a dalokat, maguknak írják és a barátaiknak, akik albérleteikben szalagos és kazettás magnókon rongyosra hallgatják, nem nyilvános tábort alkotva.

Ez az idea – nem publikálunk – új magatartás volt, barátaik hatására alakult így, pedig ők már túl voltak a hivatalos megjelenéseken. Bereményi Géza előbb az egyetemi folyóiratban publikált, majd megjelent *A svéd király* kötete, Cseh Tamás pedig filmekben vállalt egész pályafutására meghatározó szerepet. Zeneszerző, előadó Bacsó Péter filmjeiben [*Szerelmes biciklisták* (1965) és *Nyár a hegyen* (1967)]. Jancsó Miklós 1971-ben készült filmjében fontos dramaturgiai feladatokat old meg, amikor maga énekli az ekkor már Bereményivel szerzett dalait: *Még kér a nép,* amely *Vörös zsoltár (Psaume Rouge)* címen, járja a fesztiválokat, évtizedekig a Jancsó-filmek állandó szereplőjévé avatta Cseh Tamást. Mindettől nem zavartatva a nem publikálunk mozgalomhoz sorolták magukat.

Még a közös dalírást megelőzően mindketten jártak a nevezetes Virágárok utcai házban, amelyről gyönyörű felidéző esszét írt Ágh István a Magyar Nemzet 1989. május 6-i számába. *Erdély Miklós, „aki árokba taszított szellemi létével hasonlított hozzánk, és szívesen fogadott a kertben, a körös-körül ablakos szobában feleségével, Szenes Zsuzsa textilművésszel együtt, olyan lehetőséggel, melynek megteremtője Erdély István, Pista papa, a tulajdonos. A ház szobáit Mikiék mellett albérlők lakták, legtöbben Miki és Zsuzsa ajánlására. […] Az új áramlatok iránti mohó, gyermektiszta figyelme […] törvény szerint akadt össze a hasonlót akarókkal. Egyszer csak ott láttam, ismertem meg Baksa Soós János Kex együttesét a Virágárok utcában. Abban az időben teleírták a falakat, aluljárókat krétával, festékkel: Kex! A mostani imádatot hirdető tömkelegben, mikor azt se tudom, ki kicsoda, egyedüli földalatti indulat voltak, fölvirradván az éjszaka titkaiból: Kex! Mi az a Kex? – kérdezhette a korai munkába menő. Mi meg az egész éjszakát végigvitatkoztuk Jancsival, ő a kihívó, s némi bor segített forgatni elmepengéimet, hogy aztán hajnalban, az utcavégi, aszfaltos téren futballozásban oldódjunk föl, s hazamenjünk az igazoltatás után. Szentjóby Tamás gőgösen viselte a kelet-közép-európai közönyt és gúnykacajt. Egyenesen azért is, magasról nézett szőkén és bőrdzsekisen, melyet sosem vetett le, mint készenlétben a katonatiszt. Sztaniolba csavarták az újvidéki költőnő Ladik Katit, lefényképezték változatait a kihalt*

szentendrei Duna-parton, s előhívták a sorozatot, a konceptuális művészet dokumentumát. Ott találkoztam a gimnazista héjból éppen csak előbújt Cseh Tamással…" (Ágh, 1989, 11.)

Aki fontos volt, azt itt megismerhette az akkor még külön-külön érkező Cseh Tamás és Beréményi Géza. *A nem udvari értelmiség zöme jelen van, és természetesen azok is, akik jelentenek.* Egy beépült fiatal költő írja: *„Feladatom volt a Szentjóby-féle társaság figyelése […] heppening az Egyetemi Színpadon, ahol a lényeg: egy nyúl, egy vadgalamb és egy kutya. Elengedte a nyulat és a galambot, és a kutyát utána engedte. A közönségben nagy kavarodás. Ismert résztvevők: Balaskó Jenő és társasága, Haraszti és társasága, Kósa, Csoóri, Cseh Tamás, Beréményi Géza, Csaplár Vilmos, Erdély Miklós, Zaránd Gyula és egyetemista lányok, a társaság vezéralakja Szentjóby Tamás. Általában a Bajtárs és a Kárpátia sörözőben találkoznak. Ők nyilvánosan nem publikálnak. Szégyenlistát készítenek a magukat pénzért eladó, azaz publikáló fiatal írókról, költőkről. Ők kéziratban gyűjtik a jó műveket…"*

Leselkedés közben, mármint az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában történő kutatás idején elcsodálkozik az ember, mi minden volt megfigyelve, az meg igazán különös, hogy Cseh Tamást, a huszonéves rajztanárt sok-sok tucat jelentés említi. Innen kiegészíthető az eddig említetteken túl, ki mindenki volt többek között Erdély Miklósék rendszeres vendége: Pilinszky János, Veress Gizi, Kukorelly Endre, Csurka István, Zaránd Gyula, Ajtony Árpád, Makovecz Imre, Parancs János, Jovánovics György, Lator László és sokan mások.

Ekkoriban talán Lator Lászlónál Cseh Tamás megismerkedett Clancier Juliette-tel, egy jeles francia költő, Georges-Emmanuel Clancier lányával. Az apa Illyés Gyula barátja és fordítója volt, őt pedig Lator László fordította, és Juliette nála is lakott, ha Magyarországon járt. Cseh Tamás és a Párizsban élő Juliette leveleztek. Cseh Tamás Pilinszky János 1970-ben megjelent *Nagyvárosi ikonok* című kötetét ajándékozta neki, amikor Budán találkoztak. Juliette a következőket írta egy levelében, már Párizsból, még tört magyarsággal, mert éppen tanulta a magyart: „Tegnap este elolvastam újra a Pilinszky-kötetet, amelyet nekem adtál, a *Nagyvárosi ikonok*, és olvastam a verseket, amelyet legjobban szereted, tudom, mert egy pecsét van az oldalakon a neveddel és a címeddel, mindezeket a verseket, melyeknél van egy pecséted, magányosságról van szó, egyedüliségről…" (Hanák, 2023, 72)

Cseh Tamás érzékeny műveltsége is megkönnyítette, hogy később – teljesítménye nyomán – *„a magyar rockkultúra képviselői közül elsőként – vita nélkül – befogadták a magyar egyetemes kultúra fellegvárába, és művészetének értékeit, maradandóságát ma már senki nem vonja kétségbe"* – állapítja meg majd a jelenkortörténet pontos írója, a feledhetetlen Sebők János.

Beremányi Géza és Cseh Tamás kék útlevéllel, a háromévenkénti külföldi utazásra járó devizakerettel először ’72 nyarán volt Nyugaton, nevezetesen Franciaországban. Úgy indultak, hogy kint maradnak, az évek során legtöbb barátjuk akkorra már disszidált, de Párizsban végül mind a ketten egybehangzóan úgy döntöttek, hogy haza kell jönni. És azt is elhatározták, hogy akkor nincs tovább bujkálás, a dalokat megmutatják a közönségnek.

Ősszel végül elfogadták Berek Kati és Gyurkó László korábbi invitálását a Huszonötödik Színházba. Tavaszra tervezték a dalok bemutatóját. Úgy alakult, hogy ezt megelőzően az Irodalmi Színpadon Cseh Tamás két dal erejéig, a színház által elkészített hangfelvétellel már bemutatkozott.

Keres Emil, az Irodalmi Színpad igazgatója, színész, nem mellesleg meghatározó kultúrpolitikus, (az MSZMP KB tagja) felkérte Kőszegi Ábelt, akinek 1972-ben jelent meg *Töredék* címmel Radnóti Miklós utolsó hónapjairól kötete, „*hogy írjon egy színpadi változatot a dokumentumokból, én szerettem volna néhány dalt Cseh–Beremányitől korfestő, kontrapunktozó zenei idézet gyanánt, és meg is rendeltem ezeket, a Suhannak, visszaszállnak… és a Vadászreggelit. És hoztak nekem egy prémiumot is. Tábori lap Karády Katalinnak, »Posta nincs, se csillag a váll-lapon, én fekszem itt és megy a századom, második magyar hadseregem. Mi a nevem és mi a fegyvernemem? Mi a fegyvernemem?” Tehát tökéletesen értették mit szeretnék. Ez volt a bevonuló dal, tehát a közönséget ez fogadta, nagyon-nagyon büszke voltam erre a dalra. Keres Emilnek szeme sem rebbent. Jó volt velük együtt dolgozni, kellemesek, pontosak és eléggé kényesek voltak, hogy miben vesznek részt és miben nem.”* – emlékezik Kőszegi Ábel (Hanák, 2023, 73.). A kor kultúrairányításának rétegzettségéről, a kint és bent vékony pereméről: a Jancsó-filmhez írt *Jó reggelt, Balogh Ádám – Történelem* és az említett *Tábori lap Karády Katalinnak* dalokat beküldik a táncdal- és sanzonbizottsághoz, kislemezkiadási szándékkal, melyet a hanglemezgyár is támogat, ám a bizottság elutasítja, a minősíthetetlen hangú levél aláírója Várhegyi Tibor, aki talán nem véletlenül a televízió táncdalfesztiváljainak is a tótumfaktuma.

Mindeközben az Ad Libitum együttessel folynak a próbák a Huszonötödik Színház 4. irodalmi estje, *a DAL nélkül…* bemutatójára. Ami 1973 március elsején illő happeninggel kezdődik, a nyilvánosságra lépést emlékezetessé kell tenni, megsemmisítenek egy nevezetes slágert: *Egy boldog nyár Budapesten.* Ez Gertler Viktor *Állami Áruház* című, 1952-ben készült filmjében egy operettből átvett szerzemény, Szenes Iván és Kerekes János dala, amelyben Putnoki Gábor énekli: „*Egy boldog nyár Budapesten, / Száz boldog óra veled, / Sok új nagyszerű érzés / Kapcsolja hozzád az életemet. / Nézd, értünk szép ez a város, / És nékünk csillog a fény. / Igaz boldogság, ami vár itt rád, / Szeresd hát úgy, ahogyan én.”* Az előadásnak az eredeti lemez felhangzásával történő

indulását, bár engedélyük volt rá a szerzőktől, de néhány alkalom után letiltják, a gyilkos iróniát sokáig nem tűrhették. Egy ideig maguk énekelték a tiltott operettet, majd Novák János csellón a *Régi úton tovább* című saját szerzeményük dallamát játszotta, igazán szelíd utalás gyanánt. A pódium előtt a teljes Ad Libitum várta a jelentős tapsok között érkező Cseh Tamást. A színpad üres, mind a négyen a nézőtér szintjén, ahogy a fényképek is tanúsítják. *A Dal halála* volt az általuk írt első szám: *„Azt nem mondhatnám, hogy békésen szenderült el. / Fülünk hallatára azt mondta többször, felkel. / Csak nyugodtan, kedves, sugdostuk, beteg vagy. / És felsóhajtottunk, amikor végre meghalt."*

Már 1972-ben felfedezi és jegyzi meg magának Cseh Tamást B. Nagy László, a *Még kér a nép* bemutatója után így ír az *Élet és Irodalom*ban: a „film együttese a régi lelkesedéssel és tehetséggel áll Jancsó mellett. Kivált a névtelen igric, de egy igrichez nem is illő, hogy neve legyen." Az egy év múlva, az 1973. április 12-i Huszonötödik Színházbeli, *a DAL nélkül…* előadása után történteket Cseh Tamás mondta később magnóra: *„Géza szólt, hogy jön a B. Nagy László, Tamás, ma próbálj jó lenni, meg igazi… És én akkoriban abszolút nem tudtam, hogy mi a helyem, még zavarodottan énekeltem. Én hősnek is éreztem magamat, meg tudtam is, hogy semmit nem számít az egész. Előadás után lementünk a földszintre az étterembe, ahová mi nem szoktunk magunk bemenni.* (A Magyar Újságíró-szövetség Népköztársaság úti székházának kék padlószőnyeggel borított padlásterében volt kialakítva kicsiny színházterem, lent pedig a zártkörű újságíróklub.) *Még eléggé zilált voltam és akkor odajött a B. Nagy. Letérdelt az asztal mellett és valami ilyesmit mondott, hogy köszönöm nektek, hogy még van valami… a szeme úgy égett, mint a parázs. Akkor mondta, hogy én egész életemben a spúrom után mentem, mert nem hagyatkozhattam semmire, már csak a spúromra. Amiket mondott talán az első jelzés volt, mert a többiekre nem nagyon adtam, de ahogy ott mondta, hogy még van valami, ami van… Ez volt az első igazság, amit hallottam a dalokról, szóval engem is megcsapott a szele, túl azon, hogy láttam, a Géza majdnem bőg. És mondta a B. Nagy, én ezt megírom. És ez a furcsa ember aztán egyszer csak fölállt, mint a cövek, kijózanodott… bocsánatot kérve az eddigi jelenetekért, fölállt, telefonszámokat fölírt és mint a nyíl, elment. Mondta, hogy egy hét és megvan a cikk, hogy ő ír erről, nem az estről, hanem a dalokról. Tehát ez '73 áprilisában volt, a dalok indulása után nem sokkal… és eltelt néhány nap és akkor olvastuk, hogy meghalt."* (Hanák, 2023, 74.) B. Nagy László filmkritikus, író, műfordító április 18-án Balatonszárszón öngyilkos lett.

Az első, eredeti szándék szerinti előadásokról autentikus felvétel nem maradt fenn, a műsor változott, a dalok cserélődtek, de az előadást évekig játszották. Volt művelődéstörténeti folyománya is a zajos sikerrel induló előadásnak. A lehetséges kölcsönhatásokat itt most csak jelezve, a konszolidációs

kultúrpolitika működése, kiszámíthatatlansága alapos feltárást kíván. 1974-ben rendezte meg a *Bástyasétány hetvennégy* című filmjét Gazdag Gyula, amelyben az *Egy boldog nyár Budapesten* volt az egyik emblematikus, ha úgy tetszik kultuszdal. Igaz, ez a film is évekre dobozba került. Majd Ascher Tamás a kaposvári „laboratórium színházban" 1976-ban megrendezhette az *Állami Áruház* című színdarabot, a kultúrpolitika szelektivitását kihasználva. Végül az Ascher-rendezésen is kitört a botrány, igaz, csak a vígszínházbéli vendégjáték alkalmával.

Hőseinknek szelíd, bensőséges sikerük volt szerte az országban, később az egész Kárpát-medencében, benne éltek, kiszolgáltatottjai és élvezői voltak a konszolidációs dagonyának.

Köszönet a Cseh Tamás Archívum segítségéért, a jogtulajdonosok támogatásáért. A dokumentumok elérhetők a honlapon, illetve a kutatási felületeken.

Irodalomjegyzék

Csengery Kristóf (1981). Tíz év után. Csengey Dénes beszélgetése Cseh Tamással és Bereményi Gézával. *Alföld,* 32/3, 70–77.

Podhorányi Zsolt (2009). Bereményi Géza: Szűkszavúak voltunk, mint a cowboyok. *Népszava,* 2009. június 6., 8.

Ágh István (1989). Virágárok. *Magyar Nemzet,* 1989. május 6., 11.

Hanák Gábor (2023). A szűrt és szűk levegő ideje. *Valóság,* 66/3, 68–73.

Bódiss Tamás

Szentegyházi dicséretek – Kobzos Kiss Tamás, a református énekmondó

„»Bozótharcosként« már negyven éve járok a zene erdejében úgy, hogy eredetileg nem készültem muzsikusnak. Vegyésznek tanultam, és csak jóval később – amikor már tanítottam – szereztem zenetanári diplomát. Inkább csak a magam örömére muzsikáltam sokáig, és a zenében általában olyan dolgok foglalkoztattak, amelyek iránt mások kevésbé érdeklődtek." (Kiss, 2011)

Szinte minden lényeges elem benne van ebben a két mondatban, melyben Kobzos Kiss Tamás önmagáról vallott 2011-ben, a Liszt-díj átvételekor. Én ez alapján helyezem őt el a „garabonciások" megtisztelő sorában. Személyes vonatkozásként meg kell vallanom, hogy a konferencia témája számomra eleinte igen furcsa és idegen volt, de a készülés során egyre közelebb került hozzám, és végül rájöttem, hogy mai magyar egyházzenészként én is bozótharcos vagyok: ott próbálok utat vágni, ahol még nincs, de szilárdan hiszem, hogy útnak lennie kell.

Mozaikokból raktam össze emlékeimet, annak a negyedszázadnak az emlékeit, amelyben számos alkalommal együtt dolgoztam Kobzos Kiss Tamással. Ezeket a mozaikokat, melyeket a témával foglalkozva egyre-másra fedeztem fel emlékeimben, kiválóan kiegészítette a tanítvány – Csörsz Rumen István – és a népzenei iskola igazgatói székében utóda – Szerényi Béla – szerkesztette emlékkönyv (Csörsz Rumen & Szerényi, 2018), amely a vele készült riportok és a róla szóló írások mellett teljes diszkográfiát és gazdag képanyagot is tartalmaz. Sokoldalú tevékenységet, gazdag életművet tár elénk az emlékkönyv, amelynek három pilléreként a magyar népzenét és régizenét, a nyugat-európai, elsősorban középkori zenét, valamint a török és ázsiai zenekultúrát jelöli meg. Ez a sokoldalúság „mégsem volt nyomasztó, tudálékos: „mindig könnyedén mozgott a kultúrkörök határain" – olvashatjuk a bevezetőben. „Olyan személy volt, akinek asztala mellett nagyon távolról jött vendégek foglalhattak helyet egy jó beszélgetésre és közös zenélésre." (Csörsz Rumen – Szerényi, 2018)

Énekmondóként, Tinódi kései utódaként ismertem meg a nyolcvanas évek közepén Debrecenben, a Református Kollégium dísztermében egy nyári

kántorképzős tanfolyam körében tartott előadóestjén. Végzős zeneakadémistaként hallottam először ott, a történelmi falak között a reformáció dallamait.

Néhány évvel később karácsonyi ajándék után kutatva akadt kezembe a *Régi magyar betlehemes* című lemez (Régi magyar betlehemes, 1987/2004). Azért választottam, mert a borítófedélen olvastam annak protestáns eredetéről. Később ez lett közös munkánk egyik gyümölcse, amikor az ezredfordulón sajtó alá rendeztük és kiadtuk az 1629-ből származó szöveget a lemezen szereplő énekek zenei anyagával együtt (Kobzos Kiss, 1999).

A rendszerváltást követően az egyesülési törvény adta lehetőségeket kihasználva sorra alakultak különböző szervezetek, köztük a Református Fiatalok Szövetsége, a (REFISZ). Itt jelent meg a Musica Historica együttessel közösen készített *Protestáns énekmondók* című album (Musica Historica & Kobzos Kiss, 1992).

1995–1996-ban a Baár-Madas Református Gimnázium énektanáraként a diákok között énekversenyt szerveztem, amelyre Tamás készségesen eljött zsűritagként. Akkor már kezünkben volt a *Magyar népi énekiskola* első két kötete (Bodza & Paksa, 1992), és az énekeseknek a kazettamellékleten szereplő eredeti népi hangfelvételekről kellett a népdalt megtanulni.

1991-ben egyházzenei egyesületet alapítottunk Református Egyházzenészek Munkaközössége (ReZeM) néven. Titkárként egy évtizedig szerveztem ezt a munkát, Tamás pedig 1997-től lett az egyesület elnökségének aktív tagja. Három kiadvány tanúsítja ezt: a Pécsi Református Kollégium Kórusával közös *Szentegyházi dicséretek* című album (Kobzos Kiss & Pécsi Református Kollégium, 1998), amelyben a ma ismert legrégibb protestáns énekeskönyv, Huszár Gál 1560-ban Debrecenben kiadott énekgyűjteményének dallamai szólalnak meg.

Talán itt érdemes egy percre megállnunk, hogy Kobzos Kiss Tamás zenei interpretációjának egy sajátosságát megragadjuk. Azt vallotta: „A régi kottát legfeljebb úgy tekinthetjük, mint egy csontvázat, melyre húst kell tenni, és életet kell belé lehelni." (Csörsz Rumen – Szerényi, 2018) Ez tette hitelessé, ugyanakkor nagyon elevenné az ő interpretációját. Mi volt ennek a hátterében? Hogy közelről ismerte ezt az éneklésmódot; amit a kirgiz, a török és más kelet-ázsiai énekesektől tanult – amit a mi polgáriasult, a zenét eredeti környezetéből kiragadott és koncerttermekbe és színházba kényszerített európai kultúránk már alig ismer.

A második ReZeM-kiadvány a *Régi magyar betlehemes* lemez szövegének és énekeinek nyomtatott megjelenése volt 1999-ben (Kobzos Kiss, 1999). Az volt a célunk, hogy ezt a különleges, könyvborítóból kiáztatott kultúrkincset ne csak hallgassák, hanem egyházi vagy iskolai körökben is előadható legyen.

A harmadik kiadvány egy CD-lemez, amely Szenczi Molnár Albert énekeit tartalmazza, és amelyet Tamás az 1612-es oppenheimi bibliakiadás énekfüggelékéből válogatott (Kobzos Kiss et al., 2001).

Tamás tudta, hogy nem elég énekelnie, művelnie a zenét, hanem azt minél szélesebb körben meg kell ismertetni, tovább kell adni, tovább kell vinni a lángot. Szerényi Béla, az Óbudai Népzenei Iskola őt követő igazgatója írja: „Kobzos Kiss Tamás írásaiból igazából csak sejthetjük, de valójában biztosan tudjuk, hogy a jelenlegi népzeneoktatás intézményi rendszerének, koncepciójának kialakításában elévülhetetlen érdemei vannak." (Csörsz Rumen – Szerényi, 2018)

Ugyanerre törekedett református egyházzenészként is. Mint a ReZeM elnökségi tagja tett javaslatot arra, hogy az akkor néhány éves *Református Pedagógiai Intézet* segítségével indítsuk el a *Protestáns egyházi ének tanítása* tanfolyamot.

2000 márciusában *Református egyházzene a zenei és általános oktatási intézményekben* címmel konferenciát szerveztünk Debrecenben a Református Kollégiumban, ahol Tamás *Népzene és közoktatás* címmel tartott előadást. Ennek írásos formája az éppen abban az évben indult *Magyar Református Nevelés* folyóiratban jelent meg (Kobzos Kiss, 2000). Ebben a talán kevéssé ismert, ám a témát részletes tárgyaló írásában is arról szól, amit sokszor és sokféleképpen próbált megvalósítani: „az élő, eredeti népzenét vigyük be az oktatásba, azzal ismertessük meg a fiatalabb nemzedéket!" Írása végéhez kapcsolódva olvasható a második ilyen tanfolyam felhívása az alábbi magyarázattal: „Az utóbbi évtizedekben elindult, illetve újraindult református oktatási intézményeink egyházi, református jellegét az intézmény lelkisége és a lelkészi, hitoktatói munka mellett leginkább az iskola zenei élete, az énekzene tanítás egyházi jellege határozza meg. Fontos tehát, hogy a zenét tanító kollégák megfelelő egyházzenei ismeretekkel rendelkezzenek. A Református Pedagógiai Intézet és a ReZeM ezért indít pedagógusok számára ének-zenei továbbképzést, melynek célja elsősorban az, hogy egy szélesebb horizontot felvázolva a tanárok és a gyülekezeti kántorok, karnagyok mai feladataihoz igyekezzék elméleti tudást és gyakorlati segítséget adni."

1999-ben november–december folyamán Kecskeméten, 2000 őszén pedig Fóton rendeztünk ilyen tanfolyamot, amelyre határon túlról is érkeztek érdeklődők. A továbbiakban erre építve született meg – a Magyarországi Református Egyház Zsinatának döntése alapján – 2006-ban a református közoktatási intézményekben bevezetett Egyházi ének tantárgy. Az erre felkészítő tanári tanfolyamokat először 60, majd 120 órás keretben szervezte a Református Pedagógiai Intézet. A tanfolyam mai formájában portfolió megírásával és záró-tanítással fejeződik be, a tanúsító oklevelet pedig a pedagógiai intézet (RPI) adja ki. A megújított református énekeskönyv megjelenésével együtt időszerűnek tartom a tantárgy újraértékelését és megújítását, amelyhez Kobzos Kiss Tamás tanácsai és útmutatásai ma is érvényesek és megszívlelendők.

Szó eshetne még a Terézvárosi Önkormányzat támogatásával az ezredfordulón megvalósított koncertsorozatról (*A magyar zene 1000 éve,* 2001), számos egyházi eseményről, köztük Fülöpszálláson Tóth István hajdani kántortanítóról szóló, 2001-ben megvalósult megemlékezésről, vagy a Budafokon 2003-ban bevezetett, reformátusoknál ritkaságszámba menő karácsonyéji istentiszteletről.

Nem feledhetjük azt sem, hogy a most megújuló református énekeskönyv revíziójához már két évtizede összegyűjtötte és elküldte nekem a régi dallamok közléséhez fűzött javaslatait, észrevételeit.

Befejezésül Kobzos Kiss Tamás Lajtha László iránti elkötelezettségéről szólok néhány szót. Vajon mi táplálta benne ezt? Hosszan lehetne erről beszélni. Egyrészt Lajtha negyvenes években végzett híres széki gyűjtése, mely a táncházmozgalom kezdeteit alapozta meg hazánkban. Szerepe lehetett benne Lajtha református voltának, és kevéssé ismert egyházzenei tevékenységének (Bódiss, 2012–2013). 2013-ra, halálának félévszázados évfordulójára emléktáblát terveztünk a Kálvin téri templom falára Ravasz Lászlóé mellé, de ezt a templom éppen abban az évben megvalósult külső-belső renoválása hiúsította meg.

Harmadszor a szimpátia oka lehetett a „bozótharcosi rokon lélek": az a konok elkötelezettség is, amellyel Lajtha ösvényt vágott, utat tört. Hiszen tudjuk: a Kodály és Bartók mellett harmadikként emlegetett, Európa-szerte ismert magyar komponistát nemzetközi híre miatt nem lehetett az ötvenes években csak úgy elhallgattatni, és így a Kossuth-díj mellett lehetőséget kapott arra is, hogy Sopron megyébe menjen egyházi népénekeket gyűjteni.

Számos Lajtha-emlékkoncert, előadás (http://lajtha.hu/) és egyéb tevékenysége mellett személyes élményemet emelem ki. 2012. szeptember 18-án a *Néprajzi Múzeum*ban nyílt meg a Lajtha-csoport 1950-es években végzett népénekkutatásairól szóló kiállítás (Néprajzi Múzeum, 2012), amelyet Erdélyi Zsuzsanna Kossuth-díjas néprajzkutató és Bölcskei Gusztáv püspök, a Magyarországi Református Egyház Zsinatának lelkészi elnöke nyitott meg, majd Kobzos Kiss Tamás és Ferencz Éva közös koncertjével vált teljessé a program.

Befejezésül álljon itt egy, a bevezetőben is idézett riportból kiemelt vallomás: „Lelki reggeli tornaként évek óta minden napot valóban a Váradi Biblia egy-egy ószövetségi és újszövetségi részének az elolvasásával kezdek, amit egy-egy lanttal kísért genfi zsoltár eléneklése követ. Előbbi a lelki táplálék mellett arra is szolgál, hogy karban tartsam a korabeli nyelvismeretemet. Nemrég olvastam el a Tatrosi Bibliát, azt a négy evangéliumot, amit a Moldvába menekült magyar husziták fordítottak az 1430-as években, és teljesen érthető azok számára, akik a moldvai csángók nyelvét is ismerik. Én elég jól ismerem, sokszor jártam közöttük."

Irodalomjegyzék

Bódiss Tamás (2012/2013). Lajtha László, a református egyházzenész. *Magyar Egyházzene,* 157–164.

Bodza Klára – Paksa Katalin (1992). *Magyar népi énekiskola I.* Kazettamelléklettel, első kiadása. Magyar Művelődési Intézet.

Dúdolj verset. Kobzos Kiss Tamás emlékezete. (2018). Csörsz Rumen István – Szerényi Béla (szerk.). Magyar Hangszermíves Céh.

http://lajtha.hu/ (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 11).

http://regi.reformatus.hu/mutat/bozotharcos-allami-kituentetessel/ (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 11.).

https://www.neprajz.hu/kiallitasok/idoszaki/2012/az_igaz_hitben_vegig_megmaradjunk_nepenekkutatas_az_1950_es_evekben.html (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 11.).

Kiss Sándor (2011). „Bozótharcos" állami kitüntetéssel. *Reformátusok Lapja,* 2011. március 31. *„Bozótharcos" állami kitüntetéssel - Reformatus.hu* (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

Kobzos Kiss Tamás (2000), A hiteles népzene és közoktatásügyünk reformja. *Magyar Református Nevelés,* 8–12.

Régi magyar betlehemes. Közr. Kobzos Kiss Tamás. Református.

Bólya Anna Mária

Izzó planéták a hideg univerzumban – Markó Iván táncszínháza

In memoriam Markó Iván
A táncművészet az 1970-es években

A magyar balettéletnek is fordulópontját képezik az 1948 után történt változások. Ekkortól a szovjet művészeti ideáloknak megfelelő balett és néptáncművészeti stílusok kezdenek teret nyerni.

A mozdulatművészetet betiltották, Nádasi Ferenc stúdióját államosították. A balett és a néptánc kapott egyfajta dekoratív szerepet, amely a szovjet kultúra ideáit volt hivatva közvetíteni. A szovjet balett és Mojszejev stílusának hatása professzionális tánctechnikai irányokat jelentett.

Ennek két legfontosabb és egyúttal szimbolikus pontja az Állami Balettintézet és a Magyar Állami Népi Együttes 1950-es megalakítása. A Balettintézet Nádasi Balettstúdiójának államosításával jön létre, a szovjet Vaganova-metodikára épülő kurrikulummal. Paradox módon az elsorvasztott mozdulatművészet és a megszüntetett-bevont Nádasi-iskola személyiségeinek pozitív hozománya volt a balettintézeti képzés működésének táptalaja (Bolvári-Takács, 2011, 11–12.; 248–258.; 2013, 2–37.; Szentpál et al., 2013, 185–215.).

Nádasi Ferenc iskolájának magyar táncoktatásra gyakorolt hatását nehéz lenne túlbecsülni. A nagy magyar táncos generáció tagjait (pl. Kun Zsuzsa, Fülöp Viktor stb.) szinte kivétel nélkül tanította, de még a Magyarországon kialakuló modernebb irányzatokra (Eck Imre, Jeszenkszy Endre) is hatással volt.

Ehhez a hatáshoz mérhető Maurice Béjart-é, amennyiben az 1970-es években teljesen felforgatta a magyarországi táncéletet. A vidéki, modernebb irányvonalat képviselő pécsi, győri és szegedi balettegyüttesek, múltjuk, vezetőik révén mind kapcsolódnak Nádasihoz vagy Béjart-hoz vagy esetleg mindkettőjükhöz.

Az 1970-es évektől lassanként többféle modern hatás is eléri a magyar táncművészetet. Az 1970-es évek első felében jár itt Antonio Gades társulatával, a Holland Táncszínház és Béjart három táncosa. Olyan koreográfusok műveit láthatta a magyar közönség, akik a tánc élvonalában voltak/vannak, ilyen például Jirí Kylián. Nehéz megérteni, hogy ezeknek a nagyszerű koreográfusoknak a darabjai az akkor elzárt táncéletben miért nem gyakoroltak átütő hatást. A magyar táncéletben ott van a Pécsi Balett, amely hat. Újszerű

drámai megoldásaival, a sajátos eck-i kifejező táncnyelvezetével nagy népszerűségre tesz szert. Eck Pécsi Balettje már túljutott második virágzásán amikor Béjart műveinek budapesti bemutatója 1973-ban teljesen megváltoztatta a magyar táncéletet (Fuchs, 1997).

Három teljes Béjart balettet mutat be az Oparaház: a *Tűzmadár*-t, Webern *Opus 5*-jét és a *Tavaszi áldozat*-ot.

„A *Tavaszünnep* már a betanítás első percében óriási megrökönyödést váltott ki a táncosokból. Mikor a közel két méter magas asszisztens (Perro) »ledobta magát« a földre, és az ujjbegyein és lábujjain kezdett ugrálni, majd *double tour en l'air*-eket ugrott felhúzott lábakkal, és újra négykézláb mászott olyan intenzíven, hogy két perc múlva már ömlött róla a víz, mindenki tátott szájjal bámult." Béjart nem csupán asszisztense révén tanította be a darabot, hanem maga is tartott próbát.

A magyar táncéletet elért legpregnánsabb hatás tehát Maurice Béjart-é. A szovjet típusú egész estés balettek, és más, a klasszikus balletthagyományokon nyugvó repertoárba egyszerűen berobbannak Béjart rítusai. A közönség tömegekben zarándokol ezekre az előadásokra (Molnár é. n. 51–63). Béjart egyik fő táncosa, Markó Iván pedig olyan hatást gyakorol egy teljes balettintézeti évfolyamra, hogy ők maguk kérik fel: legyen a vezetőjük. Ebből születik meg a Győri Balett (Mászáros, 1984).

Ki volt Béjart?

95 éve született és 15 éve halt meg Maurice Béjart koreográfustehetség. Mi az, amiben Béjart újat hozott?

A koreográfus mintegy ötven évet átölelő repertoárjával felforgatta a francia és a nemzetközi táncéletet (Major, 2019). Olyan módon értelmezte újra a balett fogalmát, hogy azzal a táncművészetről kialakított általános felfogás teljesen megváltozott, mind a táncnyelvet, a tánckar, a közönség szerepét, mind az előadás célját tekintve (Molnár é. n. 51–63.). Mindezt olyan módon tette, hogy széles körben vált ismertté, a közönséget alaposan megosztó művészetével. Ehhez hasonló jelenséggel talán csak a Nizsinszkij-Sztravinszkij-féle *Tavaszi áldozat* esetében találkozhatunk megelőzőleg.

Béjart 1955-ös *Tavaszi áldozat*-ával robbant be a köztudatba. Ebben nem csupán megismételte Nizsinszkij rítusát. Az eredeti jelentéstartalmaktól eltérően a művet érosz ünnepévé tette. Ugyanakkor az eredeti változatnál semmivel sem kisebb rituális konnotációkkal.

Béjart színpadi rítusai megosztóak és rendkívül népszerűek, már a kezdetektől. A sikeres koreográfus teljes szabadságot kapott az alkotásban, bár a

Párizsi opera nem fogadta be, először a brüsszeli Théâtre de la Monnaie, majd Lausanne városa biztosította együttesének működését haláláig.

Béjart különleges figurája a 20. századi táncművészetnek. Nagyanyja révén fekete afrikai felmenője is volt. Édesapja Gaston Berger filozófus volt, és különös szerencse, hogy maga Béjart is írt könyvet. Közel állt ahhoz, hogy megfogalmazza a táncművészet fejlődésének lényegi kérdéseit. Ezek közül több kérdést tárgyalt már az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet konferenciákon és köteteiben. Farkas Attila, Francis Sparrshott gondolatai nyomán, a táncművészet önálló művészetté válásának elmaradása vagy késése kapcsán az absztrakt írott korpusz hiányát említi. Györffy Ágnes a táncművészet művelőinek, a táncosoknak a társadalmi perifériára szorulását, kihasználtságát veszi górcső alá. Jelen cikk szerzője a színpadi nyelvezet kialakulásának megkésettségére és a dekoratív funkciók túltengésére mutat rá, több művészeti korszakban (Farkas, 2021; Bólya, 2022, 89–98.; Györffy, megjelenés alatt).

Béjart azt veti fel, hogy a táncművészetnek teljes megújulásra van szüksége. Ebben elsőrendűnek látta a tradicionális kultúra táncainak, Európán kívüli kontinensek tradíciójának megismerését, integrálását. Úgy látta, hogy a tánc esztétikai forradalma Gyagilevvel lezajlott, ugyanakkor a tánc etikai forradalma még várat magára.

Béjart művészetének különlegessége előadásainak rítusszerűsége, amely nagyon erős hatást gyakorolt a közönségre.

Béjart „módszere”

Írásunkban elsősorban arra próbálunk választ találni, hogy mi a „módszer”. Mik azok a a jellegzetességek, amelyekkel a táncművészet legnagyobb rítusait hozta létre Maurice Béjart, majd később Markó Iván?

Mi az, ami elsöprő hatást gyakorol a közönségre? Mi az Béjart estében, és mi az Markó esetében?

Markó Béjart együtteséből hazatérve 1979-ben alakítja meg a Győri Balettet az akkori Kisfaludy színházban, tizennégy fiatallal. A Győri Balett Markó Iván keze alatt a béjart-i szellemiséggel, de nem Béjart-másoló műveket hoz létre. Kialakít egy hungarikumként megnyilvánuló balettrepertoárt. Bár megalkotja a csapattal *A szamuráj* (1980), *Az igazság pillanata* (1980), *A csodálatos mandarin* (1981), *Tabuk és fétisek* (1982), a *Bolero* (1983) című baletteket (Mészáros, 1984), a legpregnánsabban a két közösségi formákat előtérbe állító koreográfia, az 1979-es *A nap szerettei* és az *Izzó planéták* (1983) árulkodnak a művészközösség dinamikájáról.

Az együttes megalakulását fémjelző *Nap szerettei,* és a négy évvel későbbi időszakban született *Izzó planéták* egymás pendantjainak tűnnek, és nem csupán a zeneválasztás, hanem a kórusok főszereplőként való mozgatása is összeköti őket. A színikritika „mimetikus oratórium"-nak nevezi a *Nap szerettei*-t.

Az *Izzó planéták* totális táncszínház. A táncmű a Földet körülvevő és meghatározó bolygók közötti misztikus utazás képeit tárja a néző elé, 1983-as Sportcsarnok-beli előadásában.

Itt rögtön kitűnik egy fontos jellegzetesség: a koreográfiák erős közösségi vonatkozása. Amellett, hogy a tánckarnak egyenrangú vagy helyenként fontosabb szerep jut a szólistáknál, a legfőbb koreografikus tematika a közösségi viszonyokat boncolgatja. Markó emberei mindig közösségi lények (Kővágó, 1980). Kapcsolatban áll ez azzal, hogy a rítus is közösségi cselekedet természeténél fogva. A két darab központjában levő Orff zenemű is egyaránt előtérbe helyezi a kóruszenét, vagyis mindkettő közösségi utalású.

Rítus

„*A tragédia születése* szerint a tragédia éppen abban egészséges, ami a leghomályosabb, és ami a tudatos motívumok ésszerű tisztasága alatt öntudatlanul áramlik. Mert az egészség életet jelent, az élet a testhez tartozik, a test a közösséghez, és a közösség csak akkor hű a belső természetéhez, ha reagál azokra a tudattalan erőkre, amelyek által kitart. A közös táncban a társadalmi szervezet él és megújul." (Scruton, 2018)

A tánc egyik legjelentősebb potenciálja a szimbólumalkotó képesség. Judith Lynne Hanna úgy véli, a tánc éppen ezért kifejezetten *emberi* tevékenység. Az emberi szimbólumalkotó képességek egyik fizikális alapja az agyi keresztmodális kapcsolódásokon alapuló szinesztéziás érzékelésnek és információfeldolgozásnak, az állatvilágnál jóval fejlettebb képessége. Az állatvilág nem rendelkezik azzal a képességgel, hogy egyszerre több érzékszervi ingert érzékeljen és továbbítson. Már az 1970-es évekbeli nyelvészeti kutatások is kiemelik a beszélt nyelv és a tánc összehasonlításában a tánc szimbolikus potenciálját (Hanna, 1987).

A szimbólumokhoz való erős kapcsolódás látható abban, hogy az archaikus tradicionális táncok mindig maszkírozással társulnak, és mindig ismeretlen eredetű formákat mutatnak be, mitikus lények megjelenítése céljából (Bólya, 2017, 5–20.; Lommel, 1981).

A színikritikus a „Teátrum Mundi"-hoz hasonlítva Markó táncszínházát, úgy véli, hogy az az emberek archetipikus képzeteire, emocionális bázisára

és metakommunikatív készségeire épít. Mi az, ami pontosan ezt teszi? A rítus (Mészáros). Már Nizsinszkij *Tavaszi áldozata* kapcsán felmerül, hogy a bemutató botrányát nagy részben az okozta, hogy sötét archetípusokat mozgatott meg az emberekben (Hood, 2017, 4.).

Az *Izzó planéták* című darab mitologémák mozgásos kifejeződése. A *Nap szerettei*-vel együtt a nap és izzás, a tűz jelenléte jellemzi a művek szimbolikáját. E témaválasztás rámutat az általunk keresett „módszer" első számú jellegzetességére. Ez pedig az izzás. Az *Izzó planéták* Vénusz-jelenetében azonban Vénusz csókja nemcsak a szenvedélyt, hanem a halált is jelenti. Vagyis Erósz és Thanatosz együtt van jelen.

Ez a fő titok, a tánc örök titka, mert a tánc nem csupán fontos része a rítusnak, hanem a tánc eredetileg *maga a rítus* (Bloch, 1974, 54–81.).

A két koreográfus között van egy fő különbség. Béjart szinte mindenevő volt, mind a különféle színházi megoldások, mind vallási, világnézeti irányzatok terén, Markóra ez kevésbé jellemző. Markó műveit sajátos keresztény szellemiség hatja át, még akkor is, amikor extatikus rítusokat állít színpadra. Mészáros (1984) szerint Markó művei *profanizált passiónak tekinthetők*.

Melyek tehát a módszer fő ismérvei? Mik a színpadi rítusalkotás módszerei?

Mind Béjart, mind Markó táncszínházára jellemző a maximális erőbedobás. Béjart nem valami ködös rítusszerűségre törekedett. A klasszikus balett fejlett technikájára alapozva elsöprő koreográfusi tehetséggel és kitartással dolgozott, a maximumot követelve táncosaitól. Markó a Béjart-együttesbe akkor kap szimbolikus bebocsátást, mikor elérte végső határait, amikor alig tud lejönni a színpadról (Markó, 2014).

A munkaintenzitás, amit Béjart elvárt „teljesen meglepte és megrázta a Budapestről kiutazott [magyar] művészeket. Amit ők jónak és elégségesnek gondoltak, az Béjart számára csak egy »memóriapróbának« felelt meg." (Molnár, é. n., 51–63.) Nem kevesebbet kellett tudni technikailag a magyar oktatásnál, és ahhoz több szellemiséget adni, hanem sokkal többet tudni annál, *és* szellemiséget adni a táncnak. A határokat feszegetni.

A 19. század óta sok kérdést vet fel a balett táncos szerepe, helyzete és megbecsültsége. A romantikától kezdve a táncos alávetett szerepbe kerül, az operai rendszer pedig besorolásokkal szabja meg a táncosok rangját a hierarchiában. Béjart és Markó is gyökeresen újraértelmezi az együttesi hierarchiát. Béjart-nál a táncos a Mű része. A rítus aktív résztvevője. A főszerep és kórusszerep egyenrangúvá és felcserélhetővé válik.

A Gertrude Stein által „meghosszabbított jelen"-nek, William Jones által „megtévesztő jelen"-nek vagy Henri Bergson által „az élő jelen"-nek hívott pillanat valójában nem létezik. A táncnak még megvan a képessége, hogy ebbe a tulajdonképpen „nem létező" jelen pillanatba helyezzen minket. Maxine

Sheets-Johnstone a táncimprovizáció fenomenológiai vizsgálatában úgy véli: a táncimprovizáció során nem megalkotunk *egy* táncot, hanem ez maga a *tánc*. A táncimprovizáció a kreativitás mint folyamat megtestesülése. Ezért jövője nyitott. Maga a történő jelen, a *töretlen most* (2011; Bergson, 1911, 170–231.).

Nizsinszkij tánca kortársa leírása alapján nem egy kecsesen mozgó testet mutatott, *hanem egy olyan elmét, amely épp megalkotja a kecsességet* (Whitworth, 1914). Markóról írja a tánckritikus, hogy „Arra törekedett, hogy minden mozdulat úgy hasson, mintha abban pillanatban született volna meg" (Major, 2019). Ezzel az írók a táncot mint a pillanat művészetének lényegét ragadták meg.

Ahogy fentebb említettük, a tánc kiemelkedő a szimbólumalkotó képességben. Az egyik legfőbb emberi tulajdonságként, a kutatók már évtizedek óta hangsúlyozzák a tánc szimbolikus képességét. Amellett, hogy a technikailag magas szinten létrehozott mozdulatsort belülről eredő muzikalitással tölti meg a jó táncos, a táncban eredendően jelenlévő szinesztéziás, megjelenítő és szimbólumalkotó élmény az, amely valódi táncművészetet hoz létre. Ezt Béjart saját 1999-es szavaival alátámaszthatjuk.

„Táncolni mindenekelőtt annyit jelent, mint kommunikálni, egyesülni, összefogni és megérinteni másokat a létezés fundamentális szintjén. A tánc egyesülés; az egyik ember egyesülése a másikkal; egy ember a kozmosszal; egy emberi lény Istennel. A beszélt nyelv a káprázat uralma alatt marad. A szavak, bár látszólag könnyen érthetőek, olyan képeket rejthetnek, amelyek megtévesztőek, és a bábeli szemantika véget nem érő labirintusába vezetnek bennünket. A hosszas beszélgetés gyakrabban vezet vitához, mint az emberek közötti egyetértéshez. Táncolni azt is jelenti, hogy beszélni az állatok nyelvén, kommunikálni a kövekkel, megérteni a tenger dalát és a szél üzenetét, felfedezni a csillagokat, megközelíteni magának a létezésnek a magasságát. Táncolni annyit jelent, mint túllépni szegényes emberi állapotunkon, és teljes mértékben bekapcsolódni a kozmosz mélységes életébe." (Béjart, 1999)

Béjart és Markó közös jellemzője a szenvedély. Nizsinszkijjel és Sztravinszkijjal együtt, műveik rítusszerűsége a közönséget egész valójában mozgatja meg. Egy *Tűzmadár* próba után egy teljes balettintézeti évfolyam emlékszik: nem bír magával, és muszáj Markóhoz csatlakozniuk, hogy ennek részesei lehessenek. A közönség tombol az előadásokon, vagy legalább jellemzően erősen megosztóak a darabok. Vagy negatív vagy pozitív hozzáállást vált ki. Kiss János, a Győri Balett Markó utáni vezetője podcast beszélgetésben arra a kérdésre, hogy mit jelent számára a tánc, gondolkodás nélkül azt feleli: a tánc: szerelem.

Formailag mind Béjart, mind pedig Markó darabjaira jellemző, hogy a közösségi formákat helyezi előtérbe. Már a Sacre óta látható jellegzetesség a lánc- és körformák túlnyomó használata. Ezt Béjart és Markó párok esetében is megtartja, nagyon gyakran körvonalra helyezve a párokat.

Mind Béjart-nak, mind Markó táncszínházának jellemzője volt a popularitás. Béjart-nak átütő sikereit és ismertségét azáltal sikerült elérni, hogy a tömegkultúra helyszíneire is tervezett előadásokat, sportcsarnokokba, cirkuszépületekbe. Mindenekelőtt pedig a filmes és szóbeli megjelenések is hozzájárultak ehhez (Baert et al., 2008, 27–31.).

Markó stílusa

Markó a Béjart-féle totális színházi előadásra 1983-ban vállalkozik. Az *Izzó planéták*-at a Honvéd Együttes táncosaival kibővítve a Sportcsarnokban adják elő egy hatalmas kör alakú platószínpadon.

A darabot a színikritika letaglózóan totális arénaélménynek nevezi.

„Az *Izzó planéták*-ban már valóban nem kevesebb jelenik meg, mint a világmindenség. Ülünk a tribünön, és lelátunk a Kozmoszra. Feketén csillogó vége láthatatlan víz tükörből, szinte egymáson, két ellipszis alakú platón emelkedik ki, amelyeket oldalról sötéten tátongó barlangszájak határolnak, és ezen sejtelmes világegyetem felett, mint valami tüzes kohóban, egyszerre megjelenik az ember, hogy betöltse sorsát, hivatását. A kép sugárzó fantasztikuma maga alá rendeli közönséget." (Mészáros, 1984, 29.)

„A kivitelezés formátuma és a vakmerőség elragad", írja a kritika, majd hozzáteszi: A *Nap szerettei*-hez képest az *Izzó planéták* a művészi benyomáshoz hozzáadja az arénaélményt. *Művészi szempontból a Markó passiótörténetet kozmikus távlatokba helyezi.* (Mészáros, 1984, 30.)

Az archetípusok, mitologémák bemutatása már az 1980-as években is jóval kevésbé hatott a közösségre, mint az 1913-as *Tavaszi áldozat* idejében. „A modern publikum azonban minden korábbi korszak közönségénél tudatosabb fogyasztó. Ízlése, gondolkodásmódja egyre uniformizáltabb, csak hogy azt nem a közös, ősi tudattartalmak, netán tudattalan ösztönök, hanem a kommunikációs közhelyek határozzák meg. Az a műalkotás, amely mélyebbre akar hatolni, és tartósabb gyökereket keres, rátalálhat ugyan vallási vagy folklór-hagyományokra, ám önmagában ma már mindkét tradíció kevés ahhoz, hogy széles körű, egyetemes érdeklődésre tarthasson számot, és ami ennél fontosabb: a mai világ képe e keretek között már nem adható vissza." „Meghatározó jelentőségűnek tekintem a Győri balett előadásaiban, hogy ezt a kérdéskört nem kerülték meg, pont ellenkezőleg: Markó megküzdött a lehetséges megoldásokért. Egész működése egy modern, *profanizált passió* megalkotásának jegyében zajlik." (Mészáros, 1984, 30.; 32.)

Jóslatszerű mozdulati szimbolika

Windhager Ákos Bartók Béláról szóló filozófiai előadásán felveti a művész világlátása, akár magánélete és az életmű közötti relációk kérdését. A táncművészetben ez a kapcsolat még szorosabb lehet. A Martha Grahami gondolat: „a mozdulat nem hazudik" jegyében a Győri Balett társulat közösségi dinamikájának és sajnálatos végének (Markó Iván korszakát tekintve) jóslatszerű formáit fedezhetjük fel. A *Nap szerettei* és az *Izzó planéták* Markó és a közösség, vagyis táncegyüttesének archetipikus lenyomatait adják.

Ez nem csupán az 1984-es *Izzó planéták*-ban követhető nyomon, hanem az együttes megalakulását jelentő *Nap szerettei*-ben is, például a mű vége felé a Nap közösség mögé való eltűnésével.

A tánckritika szerint zseniális művében, a *Szamuráj*ban Markó önmagáról vallott. A „kuroszavai" mű alapkonfliktusa: a szamuráj akaratlanul megölte az egyik tanítványát, s emiatt lelkiismeret-furdalás gyötri, majd az önként vállalt halált választja. A kritika szerint Markó nem tudott Béjart árnyékától megszabadulni (Kővágó, 1980).

Az 1979-es *Nap szerettei* 1983-ban már maguk is „izzó planéták". Akkor a nap csókját kapták, majd Vénusz a szenvedély-szenvedés köntösét is rájuk adja. Az *Izzó planéták*-ban a kórustánc táncosai szétgurulnak majd addig példátlan módon szétnyílik a rítus kör platója, a színpad, és a két felén lecsúszik a csoport két része. Amit a *Nap szerettei*-ben még csak a Nap hátralépéséből és eltűnéséből láthattunk, az itt explicit módon megjelenik: a közösség végét jelentő szimbolika.

A fent leírt konkrét utalásokhoz, jelentésekhez rögtön hozzáfűzhetjük, hogy ezek a kinetikus jóslatok akár egy általános közösségi dinamikát is rejthetnek. Markó művei minden bizonnyal *egyetemes közösségi passiótörténeti toposzokat* jelenítenek meg.

> *E művekben Markó emberről, közösségről vallott nézete nyilvánvalóvá lesz. A közösség problémáját a színikritika 1984-ben is felveti a Don Juan árnyéka rajtunk kapcsán: „[…] a közösség, amely nem tud felnőni saját vágyaihoz."* (Mészáros, 1984, 49.)

Béjart és Markó darabjai azért hatnak, mert fontos közösségi toposzokat jelenítenek meg. Maga a táncos tevékenység az emberi történelemben levő teljes múltját tekintve szorosan közösségi kötődésű és hatékony együttműködési formák kinetikus megjelenítője (Scruton, 2018). Kimerer LaMothe táncfilozófus a közösségi táncos tevékenységet a köznapi együttműködés kinetikus

megalapozójaként értékeli.[1] William MacNeil történész a kórustáncot, és mindenfajta kórusos együttmozgást, a távoli és ősi népek történeti és néprajzi adataitól a 21. századi katonai felvonulásokig a közösségi érzés megalkotójának tekinti. A csoportmozgásos tevékenységek során kialakuló euforikus társas érzést „izommozgás általi kötődésnek" nevezi. Szerinte ezek az érzések felruházzák a csoportokat az együttműködés képességével, ami javítja a csoport túlélésének esélyét (McNeill, 1995). Émile Durkheim „társadalmi pezsgés"-ként vagy „kollektív pezsgés"-ként leírt jelensége, mely a közösséget kiemeli mindennapjaiból, táncos mozgásos kommunikációt is tartalmazó felfokozott állapotú eseményben tetőzik. A „társadalmi pezsgés" durkheimi fogalmát Roger Scruton a táncos tevékenységre alkalmazza (Scruton, 2018; Liebst, 2019, 27–42.). Kimerer LaMothe a táncos tevékenységet általában a közösséget összetartó „társadalmi cement"-ként érzékeli, amely sajátos *kibővített érzelmi szolidaritásként* működik (Lamothe, 2015, 112–130).

Írásunkban már több helyen felmerült a passió, a szenvedéstörténet jelenvalósága. A *Stációk* már címében is megidézi Markó táncszínházának fő mitologémáját. Több tánckritikus is egyetértve használja Markó életművére a *passió* kifejezést. „Markó látomásai mindig passiójellegűek; egy ember, avagy az Ember megpróbáltatásainak Stációdrámái." (Mészáros, 1984, 49.; 73.)

Markó életművének fő ismérveként elmondhatjuk, hogy a keresztény szimbolika mélységeit helyezi koreográfiai tartományba. Béjart nyomán Markó hasonló rítusalkotó, rítusjelenvalóvá tevő módszerekkel alkot. Amíg azonban Béjart elsősorban Éroszt helyezi színpadra, és szinkretikus vallási köntösben ad keretet táncműveinek, Markó a tematikától függetlenül a passiót, a szenvedéstörténetet teszi folyamatosan jelenvalóvá szemünk előtt.

[1] Vö.: Lamothe, Kimerer (2015). *Why We Dance – A Philosophy of Bodily Becoming*. Columbia University Press. Lamothe, Kimerer (2016). „Are Humans »Born to Move«? What can we learn from the Hadza hunter gatherers of Tanzania?" *Psychology Today,* 2016. https://www.psychologytoday.com/blog/what-body-knows/201611/are-humans-born-move (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

Irodalomjegyzék

Baert, Xavier – Cohen, Germaine – Doat, Laetitia – Glon, Marie (2008). „Une culture populaire: les images de Béjart." *Repères, cahier de danse,* 2, 27–31.

Béjart Maurice (1999). *Rhythms of the Heart*. Kyoto. https://www.youtube.com/watch?v=2IsUmj6fTj4

Bergson, Henri (1911). „Of the Survival of Images. Memory and Mind" *Matter and Memory.* Allen, George (ed.). UNVIN, George, 170–231.

Bloch, Maurice (1974). „Symbols, Song, Dance and Features of Articulation Is religion an extreme form of traditional authority?" *European Journal of Sociology,* 15, 54–81.

Bolvári-Takács Gábor (2011). A Magyar Táncművészeti Főiskola és a jogelőd Állami Balett Intézet oktatási rendszerének fejlődése (1950–2010). *Új Pedagógiai Szemle,* 61/11–12, 248–258.

Bolvári-Takács Gábor (2013). *Adatok az operaházi balettiskola 1945 utáni történetéhez.* In: *Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban. Táncművészet és Tudomány*. A Magyar Táncművészeti Főiskola kiadványsorozata. 2–37.;

Bólya Anna Mária (2017). Dionüszosz öröksége – A balkáni maszkos szokások és az angol masque műfaj elődjének tekinthető mummer's play kapcsolatai. *Tánctudományi közlemények,* 2017, 5–20.

Bólya Anna Maria (2022). *Egy középkori divattánc megváltozása – Formai és funkcionális vonatkozások a tánc önálló művészetté válásának diskurzusához*. In: Farkas Attila – Kovács Dávid (szerk.). *Eszmetörténeti lehetőségek*. Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. 89–98.

Farkas Attila (2021). *A tánc filozófiája*. In: Windhager Ákos – Bólya Anna Mária (szerk.) *Az idő küszöbén: A magyar balett története.* Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

Fuchs Lívia (1997). A szabad tánctól a posztmodernig. *Alföld,* 48/12.

Györffy Ágnes (megjelenés alatt). „Les petits rats" – a művészettől a szórakoztatás felé, a balettpatkányok korszaka, mindezek kihatása a mai balettermek világára. *Auróra – a magyarországi balett születése sorozat 3. A Magyar Királyi Operaház megnyitásától Guerra Miklós érkezéséig.* Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

Hanna, Judith Lynne (1987). *To dance is human: A theory of nonverbal communication*. University of Chicago Press.

Hood, Rebekah (2017). „The Shadow's Symphony: Archetypal Awakening in Igor Stravinsky's The Rite of Spring." *Criterion: A Journal of Literary Criticism,* 10/2., 4.

Kővágó Zsuzsa (1980). A Nap szerettei – A Győri Balett első munkáiról. *Mozgó Világ,* 6/4.

Lamothe, Kimerer (2015). *Why We Dance – A Philosophy of Bodily Becoming*. Columbia University Press, 112–130.

Lamothe, Kimerer (2016). „Are Humans »Born to Move«? What can we learn from the Hadza hunter gatherers of Tanzania?" *Psychology Today,* 2016. https://www.psychologytoday.com/blog/what-body-knows/201611/are-humans-born-move (utolsó hozzáférés: 2026. 06. 23.).

Liebst, Lasse Suonperä (2019). „Exploring the sources of collective effervescence: A multilevel study." *Sociological Science,* 6., 27–42.

Lommel, Andreas (1981). *Masks: Their Meaning and Function*. Ferndale Editions.

Major Rita (2019). *Győri Balett 40*. MMA Kiadó Nonprofit Kft.

Markó Iván (2014). *A magány mosolya*. Táncvilág Nonprofit Kft.

McNeill, William H. (1995). *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*. Harvard University Press.

Mészáros Tamás (1984). *Markó táncszínháza*. Múzsák Közművelődési, 29.; 30.; 32.; 49.; 73.

Molnár Márta (é. n.). Maurice Bejart rendezői (tánc) színháza. *SYMBOLON,* 14/24, 51–63.

Scruton, Roger (2018). Nietzsche on Wagner. https://www.roger-scruton.com/homepage/about/music/understanding-music/181-nietzsche-on-wagner

Scruton Roger (2018). *The Lost Love of Dancing*. https://www.roger-scruton.com/homepage/about/music/understanding-music/173-the-lost-love-of-dancing

Sheets-Johnstone, Maxine (2011). *The Primacy of Movement*. Amsterdam, John Benjamins Publishing, 421.

Szentpál Olga, Rabinovszky Máriusz, Ortutay Zsuzsa és Lőrinc György (2013). *Iratok a táncművészképzés történetéhez (1946–1950).,* 185–215.

Whitworth, Geoffrey Arundel (1914). *The art of Nijinsky*. McBride, Nast.

Martsa Piroska

„Csöndes erő” – Martsa István élete és munkássága

Martsa István szobrász 1912-ben született Pozsonyban. Apja vasutas volt, édesanyja mélyen vallásos asszony. Testvérei a nála 2 évvel idősebb Alajos és Ilonka. A családot már a trianoni népességcsere előtt egy évvel áttelepítették Magyarországra, mert az apa szakszervezeti tevékenysége révén kényelmetlenné vált az amúgy sem túlzottan magyarbarát csehszlovák vezetés számára. Hasonlóan a későbbi kitelepítettekéhez, a régi-új hazában az ő életük is egy vasúti vagonban eltöltött, keserves évvel kezdődött. A fiúk ekkor 10, illetve 12 évesek voltak, tanulni egy papok által működtetett fiúintézetbe jártak. A klérus iránti ellenszenvük ebben a közegben alapozódott meg. A családot több tragikus esemény sújtotta: kishúguk meghalt, Alajost pedig szánkóbaleset érte, aminek következtében egész életére sánta maradt. Édesanyjukat ezek az események mélyen megrázták, megrendült az egészsége is, pedig akkor még nem tudhatta, hogy egészséges fiát is nemsokára besorozzák, és az orosz frontra vezénylik.

Mint minden fiatal férfiban, a harcosság valamiféle virtus, lovagi erény, kaland, egészen addig, amíg valódi ágyúcsővel nem kénytelen szembenézni. Istvánt már gyerekkorától a katonaéletre „hangolta” a társadalom: egy 4 éves korában róla készült fotón teljes katonai szerelésben, aprócska, de élethű karddal a derekán fotózzák. A katonaság része a férfiéletnek, ezt sugallja a kép, utóbb kitűnő sportlövővé vált, az olimpiára is nevezték volna, ha nem szól közbe a háború. 20 évesen besorozták és a Don-kanyarba vezényelték. Akinek addig romantikus képzetei lettek volna a katonaéletről, az ilyen közegben hamar kijózanodott.

Amint tudjuk, a doni hadművelet katasztrofális véget ért, és István is csak azért úszta meg, mert éppen a szabadságos vonaton tartott hazafelé a végzetes áttörés idején. Utóbb érthető módon nem sietett visszatérni a szolgálatba, főleg miután a II. magyar hadsereg idegen országban, idegen célokért harcolva gyakorlatilag megsemmisült. Ha a sors megkímélte az életét, akkor már inkább vigyázott rá. Természetesen a hadi törvények értelmében így katonaszökevénynek számított, elfogták és haditörvényszék elé állították.

Sejthetjük, milyen ítélet várt volna rá, ha a sors nem szól ismét közbe: a Hadbíróság folyosóján várakozott éppen, amikor légiriadó tört ki. A zűrzavart kihasználva István kiugrott az első emeleti ablakon, és elmenekült. A háború végéig bujkálnia kellett.

Fivére, aki sántasága miatt alkalmatlan volt a katonai szolgálatra, fotóműtermet nyitott Esztergomban. Azonban bátorság tekintetében ő sem maradt el öccsétől: a zsidó munkaszolgálatosok menetéből „lopta ki" barátját, Csorba Géza szobrászt, amiért abban az időben szintén főbelövés járt.

Ezek az események meghatározóak Martsa István későbbi életpályája szempontjából. A háború után villanyszereléssel kereste a kenyerét, majd a Filmgyárban dolgozott mozigépészként. Gyakran járt haza szüleihez és bátyjához, Alajoshoz, akinek esztergomi fotóműterme vonzotta a kultúra embereit: írók, költők, művészek jártak hozzá portrét készíttetni magukról, de főleg beszélgetni. Ugyanis gyerekkori balesetéből való hosszas lábadozása során rengeteget olvasott, ezzel alapozva meg nagyhírű műveltségét. Csorba Géza, a munkaszázadból megmentett barát is sűrűn látogatott el az esztergomi fotóműterembe, s fedezte fel a fiatalabb fivérben a szobrászi tehetséget. Az ő biztatására próbálkozott meg Martsa István a felvételivel a Képzőművészeti Főiskolára. Maga is meglepődött azon, hogy elsőre felvették – méghozzá a neves képzőművész családból származó Ferenczy Béni osztályába –, s mindjárt tanársegéddé nevezték ki. A Mester és tanítványa között később igaz barátság alakult.

A sors a főiskolai felvétellel újabb lehetőséget kínált számára, ami ismét azt az érzetet erősíthette benne, hogy az élete fontos. Innentől már nem csak egy beáldozható katona a sorban, és nem is csak egy villanyszerelő a sok kétkezi munkás között. Valami fontosabb szerepet kapott, amivel el kell majd számolnia. Nem a társadalomnak, nem a szüleinek, hanem talán az Úristennek? Akkor is, ha az Egyházban mint társadalomformáló intézményben már nem hisz. De kétszer is megmenekült a halálból, és lám, most művészi ambíciói előtt is tér nyílott, az ország egyik legnevesebb művésze választotta őt tanítványául. Ha pedig fontos az élete, ha talentumokat kapott – hasonlóan az Újszövetség példabeszédében leírtakhoz –, akkor azokat nem elásni, hanem gyarapítani kell. Szobrokat kell alkotni, hatékonyan jobbítani az életet. Márpedig ebben az időszakban a hatékonyságot csak egyetlen csapatban volt lehetőség megélni.

Ha felidézzük azokat az élményeket, amelyek gyerekkorától meghatározták a látásmódját, megérthetjük, hogy az MKP-ba, mint a kollektivitást hirdető pártba történő belépése tulajdonképpen törvényszerű volt. A trianoni kitaszítottság után a közösséghez tartozás vágya érthető. Katona bajtársait is az összefogás tartotta életben, azután jöttek a háború utáni évek, amikor a romokból kellett kiásni az országot, és ez az időszak szintén az együttműködés erejét bizonyította a számára. Közösséget nyilván nem az üzletemberek, a hajdani

arisztokrácia, vagy a kisgazdák között, hanem a munkásosztályt felkaroló pártban vélt találni, amely eleinte fennhangon képviselte az ő érdekeit is. Korábban ő, munkásként, a Képzőművészeti Főiskola közelébe se juthatott volna. Érthető az is, hogy katonaviselt emberként és immár diplomás művészként hatással akart lenni a közéletre is, mert nem akart áldozatává válni egy olyan rendszernek, amely vágóhídra küldi az életerős fiataljait. Emellett talán kiválasztottnak is érezte magát amiatt, hogy a sors többször is a tenyerére emelte, megmentette és segítette az életét.

Amikor Ferenczy Bénit, mivel a Mindszenty-pert egyértelműen elítélte, kiakolbólították a Főiskoláról – elvéve tanári állását és egyúttal a műtermét is –, apánk a saját, József utcában bérelt műtermét ajánlotta fel mesterének. Az együtt töltött időszak újabb ajándék volt a sorstól. A műterembe látogatva a hajdani tanítványok ezután is rengeteget meríthettek a többgenerációs művészlét tudását sugárzó idős szobrász tanításaiból, akinek 1950 és 1956 között számos alkotása készült nálunk. A *Géniusz* című büsztjéről készült, falra rajzolt vázlata évtizedekig megóvta a patinás műtermet a ledózerolástól.

A művésznek a tehetségét kell szolgálnia. Ha nem teszi, a tehetség nem adomány lesz, hanem kínzó gyötrelem. Egy sárkány, amely, ha nem kap lehetőséget a közösség előtti, alkotásokban való megmutatkozásra, akkor pusztító erővé válhat, tönkreteszi azt is, akibe beleszorult, és általa a környezetét is. Így hát a tehetséges ember nem teheti meg, hogy kivonuljon, kivárja a számára kellemesebb, erkölcsileg vállalhatóbb időket. Alkotóereje elmúltával már hiába siránkozik az elmulasztott lehetőségek felett. Hiába mutogat másokra, és bizonygatja, hogy őmiattuk nem tudott csodálatosat alkotni! Azok, akiket megérint a halál szele – és a háborúviselt emberek ilyenek –, különösképpen jól tudják, hogy akkor és ott kell cselekedni és alkotni, ahol és amikor élünk. Az élet túl rövid ahhoz, hogy elfecséreljük. Nincs mód várni, tenni kell, mert az Istentől kapott talentumokkal utóbb el is kell számolni. Martsa István jól tudta ezt. Hitt a közösség erejében, és a jó szobroknak a közösségre gyakorolt hatásában is, hiszen a szobrászat ténylegesen közösségi műfaj, amellyel sok ember számára fogalmazhatunk meg erkölcsi, eszmei mondanivalót.

Apánk bízott abban, hogy a kommunizmus véres időszakának vége. Hazánkban 40 köztéri szobor, rengeteg kisplasztika, érem s dombormű bizonyítja alkotóerejét. Erőteljes nőfigurák, kuruc harcosok, a térbe harmonikusan illeszkedő emberalakok és erős szimbolikus alkotások, mint például az auschwitzi magyar barakkban kiállított *Mártíremlékmű*.

Az 1970-es évektől, amikor a szabadság álliberális lovagjai elkezdték visszahódítani korábbi területeiket, és a művészeti életben az „absztraktok” uralma következett, az emberközpontú alkotások világa leáldozott. Apánk is belefáradt a közéleti munkába, kizárólag szobrászattal akart foglalkozni,

ám, ha valaki kikerül az aktív közéletből, óhatatlanul marginalizálódik. A háborús emlékek, a fizikumot megterhelő szobrászi munka, a csalódások a kollégákban, az erős teák és a gyilkos „Munkás" cigaretták végül legyőzték a szervezetét. 1978-ban hunyt el, szívrohamban.

Művei nem forradalmárszobrok, hanem a szélsőségek között húzódó, harmóniát sugárzó, emberi mérték alkotásai. Abban is hitt, hogy együtt nagy dolgokat lehet cselekedni, és hogy a szélsőségek lehetnek ugyan érdekesek, de megtartóak nem.

Hiszen működtek ebben az időszakban nála zajosabbak is, akik a szocialista művészet ellentettjeként szélsőséges, úgyszintén nehezen elviselhető „ellenkultúrát" képviseltek, provokáltak és várták, mikor támad rájuk a középszerűség, és válhatnak utóbb rendszerváltó hősökké. Ám a szélsőségek idején a normalitás is egyfajta ellenkultúrát képvisel. Egy tengelyt, amelyhez képest, amelybe kapaszkodva lehet ugyan jobbra-balra kilengeni, és ezzel ideig-óráig érdekessé válni, de amihez mindig vissza kell térni, hogy ne dőljön fel végleg a működés.

„Az egyetlen becsületes kommunista" – mondták róla a kortársai, ám ez a képzet valójában félreértésből adódott. Ő megélte azokat az időket, amikor élet-halál kérdése volt a világnézeti elkötelezettség. Az Andrássy út 60. hírhedt épületébe – ami ma a Terror Háza Múzeum – ő is kapott „meghívót", és fiatal feleségétől úgy vett búcsút, hogy talán sosem látják egymást újra. Közéletileg aktív időszakában rengetegen jártak műtermébe olyanok, akik hasznot, előnyt, protekciót reméltek tőle, de nem lehetett tudni, nincs-e „tégla" a sok vendég között. Hiszen mindenkit megfigyeltek akkoriban. Ha a társaságban politikáról esett szó, inkább csitította a hőbörgőket, inkább védte őket a szélsőséges megnyilvánulásoktól, mert meggondolatlan szavaik bajba sodorhatták volna őket. Tudta, hogy nem akkor van az ideje a konfrontációnak, amikor a szovjet hadsereg itt állomásozik, és a vezetés Moszkva árnyékában próbál valamiféle békés működést kialakítani. Igyekezett a rendszer pozitív oldalát keresve-hangsúlyozva megnyugtatni az idegeseket, s talán emiatt alakult ki róla az a kép, hogy ő egy igazi, hithű kommunista.

Bármennyire tolerálta is Martsa István a rendszert, az *Ülő nő* című szobrával – amelyet 1967-ben a VIII. kerületi rendőrség megrendelésére készített – jól érthető kritikát fogalmazott meg.

Karjaival fejét védő nőalakról van szó, melyet egyértelműen a politikai foglyok bántalmazásának emlékére mintázott. A szobor eredetileg a Tolnai Lajos utca–József utca találkozásánál kialakított terecskén állt. Ez most Mindszenty József nevét viseli, akit a rendőrség épületében bántalmaztak, és akinek emlékére utóbb ide bronz szobrot állítottak. Az *Ülő nő* ma új, aktuális jelentéssel, a védekező Földanya szimbólumaként emeli karjait a feje fölé – a Füvészkertben.

Kelecsényi László

Latinovits, a garabonciás

Garabonciás lenne? Járjunk csak utána ennek a fogalomnak.

Mit is mond erről a *Magyar Szókincstár?* Ördöngös, bolondos, kötekedő. Egyenként cáfolni tudnám mindegyik definíciót, de sejtem, hogy miért jut eszébe bárkinek is e három fogalom bármelyike Latinovits Zoltánnal kapcsolatban.

Ördöngös volt, mert játszott – nem is akárhogyan – ördögi figurákat. Iványt, a Karamazov-fiút, Cipolla lovagot a Thomas Mann-mű alapján készült egyfelvonásosban, Varró őrnagyot Örkénynél, meg *Az ötödik pecsét* gyűlöletes nyilas tisztjét Fábri Zoltán filmjében.

Törőcsik Mari mondta róla egy meg nem jelent interjúban, hogy még a hősi szerepeiben is ott lappangott a játéka mélyén valamilyen rejtett negatív vonás. Kötekedett, ha ki kellett állnia színészi hitvallása érdekében. Tegyük hozzá, mindig jó oka volt rá.

Bolondos lett volna? Az volt, ha csak úgy tudta a rábízott szerepet megformálni. Az volt, ha csak ezzel az eszközzel tudta érvényesíteni szakmai vágyait.

Róla írni ma úgy érdemes, ha valami újat mondunk az utókornak. Fel kell mutatni azt a sorsát formáló erőteret, melyet a kádári-aczéli művészeti irányítás és a zseniális őstehetség alkati sebezhetősége között feszülő éles ellentét hozott létre, és darálta be őt élete és tehetsége csúcsán a nemlétbe.

Színház, film, versmondás, rendezés, írás. Tartsunk sorrendet. Mi lehetett számára a legfontosabb szakmai terület? Elsőként és jelesül: csakis a színház. A magyar vidék. Debrecen, Miskolc, Kecskemét, Veszprém – a meghódított városok. Szent István körút, Paulay Ede utca, Városliget, Nagymező utca. Vígszínház, Körszínház, Thália, Fővárosi Operett. Rómeóból hirtelen Cipolla válik, Savonarolából Ványa bácsi lesz. Kutyavilág a színészetre, s kutyaként a színpadon. Jönnek a szerepek – futószalagon. Többségében a lélek púpjait hordozó alakokat keltett életre. Ő maga panaszkodott erről. „Naponta átlépte a jó és a rossz határát, s néha tarka virágcsokorral a kezében érkezett meg onnan” – ezt nem ő mondta, hanem Kassák Lajos egy másik teremtő zseniről, Bartók Béláról, de Latinovitsra is ráillenek ezek a szavak.

Ha örökre emlékezetessé vált filmalakításait leltározzuk, joggal juthat eszünkbe egy klasszikus garabonciás, Till Eulenspiegel. Vagy esetleg a jokulátor, nevezetesen egy bizonyos jokulátor Tarkovszkij *Andrej Rubljov*jából. Az énekmondó vándorkomédiás, akinek büntetésből kivágják a nyelvét. Latinovitsot persze nem érhette efféle megtorlás, ám lehettek, akik gondolatban megcselekedték ezt vele.

Szabályszegő celluloid alakmások peregnek a legjobb moziban, az emlékezetünkben. Törtető mérnök, aki ki akarja hagyni a korai Kádár-diktatúra kötelező karrierlépcsőit – ez a film a *Gyalog a mennyországba.* Ugyanezt a figurát látjuk viszont egy bő évtizeddel később, 1971-ben egy üzemi laphoz lecsúszott, jobb sorsra érdemes újságíró alakjában. Ez *A legszebb férfikor,* melyet jócskán őszülőfélben mutat föl negyvenévesen, saját legszebb férfikorában. Mind közül, minden filmvásznon és tévéképernyőn látható alakítása közül legtovább él és hat a *Szindbád* filmben megformált Krúdy-alakmás. Ebben a filmben cáfolja önmagát, azt a nyilatkozatát, hogy „halott gépművészetnek" tartja a filmkészítést. Huszárik filmje, benne az ő játéka hosszú időre beleírta magát a magyar mozgókép arany lapjaira. Saját legszebb férfikorában járt, amikor éppen elhagyta a Vígszínházat – másodszor és utoljára, hogy aztán ne szerződjön többé tagnak sehová széles e hazában, amely nem is olyan széles, ha szabályszegő értelmiségi keres benne szellemi otthont valahol.

Nincs más hátra, írni kezd, illetve folytatja, amit még a hatvanas években, az egykori *Új Írás* folyóirat hasábjain, 1966 novemberében elkezdett. Szurkálni kezdi a ködöt. Ma ez a kötetcím legendás immár, akkor azonban sokakban mosolyt keltett. „A színfalak mögött a közöny és a középszer még hezitált." Ez is idézet, attól a költőtől, Nagy Lászlótól, akit – más nagyjaink mellett – forró áhítattal tolmácsolt pesti irodalmi esteken, rádióstúdióban, vidéki művelődési otthonok recsegő pódiumán. A színházi baj-leltár latinovitsi felidézése ma talán kiegészítésre szorulna, de a költői lélek mérnöki pontosságú elemzései mit sem veszítettek érvényességükből. Sajnálatos áthallás, de ő tényleg a versek „lelkének mérnöke" volt és maradt. *Verset mondok* című kötetében megtekinthetjük jeles lírikusainkról papírra vetett rajzait. Meglehet, ezeket az ábrákat, vagy inkább mérnöki terveket kevesen értik, talán csak sejtik a jelentésüket. Bővebb magyarázatot illetéktelenség okán magam sem tudnék hozzájuk fűzni.

Továbbá fel kell tenni a kérdést, milyen író volt Latinovits Zoltán? Ha csak belelapozunk az *Emlékszem a röpülés boldogságára* című gyűjteményes kötetébe, néhány oldal elolvasása után rádöbbenünk, milyen stílusteremtő erővel tudott írni, milyen képszerűen megjelenítő módon közölte a gondolatait. Egyáltalán, mikor írt? Mikor szakított időt arra, hogy eszmefuttatásait papírra vesse? Gondolom, kézzel írt, hiszen, ha kedve támadt, rajzokkal is illusztrálta gondolatait.

Ezek a műfaji területek, melyekről idáig szó volt, nyomon követhetők Latinovits munkálkodásának katalógusában. Celluloid- és mágnesszalagok, nyomdai termékek őrzik játékát és gondolatfűzéseit. Színházi rendezéseiről sajnos csak emlékfoszlányok maradtak fenn. Néhány túlélő játszótárs számára talán még eleven az élmény, melyet a veszprémi Petőfi Színház próbáin és előadásain átélt, két látszólag egymáshoz nem illő szerző, Németh László és Maxim Gorkij színdarabjainak bemutatóin. Tévés forgatócsoportoknak kellett volna odarohanniuk, és rögzíteni a magyar színháztörténet e jeles eseményeit. Ehelyett a vígszínházi *Ványa bácsi* felvételét is törölni akarták az archívumban, csak egy kíváncsi technikus mentette meg a szalagokat, melyek szerencsére újra nézhetőek.

Hogy archívum őrizze teátrumi munkálkodása eredményeit – ezzel ő nem törődött. Annál inkább szeretett volna színházat alapítani, ahol magyar szerzők darabjai szerepeltek volna a programban. Szeretetszínház lett volna ez a hely is, miként egy másik nagy álmodozó, Mezei Mária képzelte a színházművészet erkölcsi-szakmai alapjait. Színházalapítás a korai hetvenes években? Amikor épp az alig beindult, és mindig is kordában tartott honi gazdasági és politikai reformok visszavétele zajlott 1972 táján. Amikor ideológiai konferencián dádázták meg az állami irányítás szerint elhajló társadalomtudósokat és művészeket. Amikor alig titkolt jelszó lett egy ki tudja honnan előráncigált, fegyelmező mondatból, nevezetesen, hogy „gúzsba kötve táncolunk". Ő pedig igazából repülni szeretett volna. Gyerekkorát felidéző állatkerti emlékezésében írja: „Csak a madarak boldogok." Bármilyen különösen hangzik, még áttételesen is, hitt abban, hogy a szárnyai újranőnek.

Az igazi színház belül maradt, a lélekben: Latinovits terveiben, vágyaiban, álmaiban. Meg a szanatóriumi szobában, ahová megbántott, sebzett lelkét ápolandó, kénytelenségből visszaszorult. A politikai rendszer humánus volt vele szemben. Nem nyomtak a kezébe visszatérésre már nem jogosító útlevelet. Nem záratták rá gyógykezelése intézményének ajtaját. Dolgozhatott. Mehetett egyetemista versmondók közé fellépni, szavalni, rendezői tanácsokat osztani. Az ELTE Balassi Bálint Szavalóköre volt az utolsó szakmai menedéke. Meg a hanglemezgyár stúdiója, ahol legkedvesebb költője, Ady Endre mondatait rögzítette. Síron túli üzenetként még a halála után is megszólalt, ránk szólt, Adyra emlékeztetett egy mellesleg nem túl sikeres játékfilmben. (Ez volt a költő centenáriumára 1977-ben bemutatott *Ki látott engem?* című alkotás.)

Egy garabonciás művész dolga, hogy mindig megtalálja a közönség szívéhez vezető rejtekutat. Hogy ne hagyja magát keretek közé szorítani. Huszonévesen sem, amikor Balatonszemesről Füredre vitorlázik, hogy belekerüljön a *Liliomfi* nyitó képsoraiba. Évek múlva sem, mikor jeles építészi diplomát

sutba dobva, szülői tiltással dacolva színésznek áll, mint évszázaddal korábban vándorkomédiás elődei.

Kifogott ő mindnyájunkon. Ma is velünk van, hódít és igét hirdet.

Talán mégiscsak garabonciás.